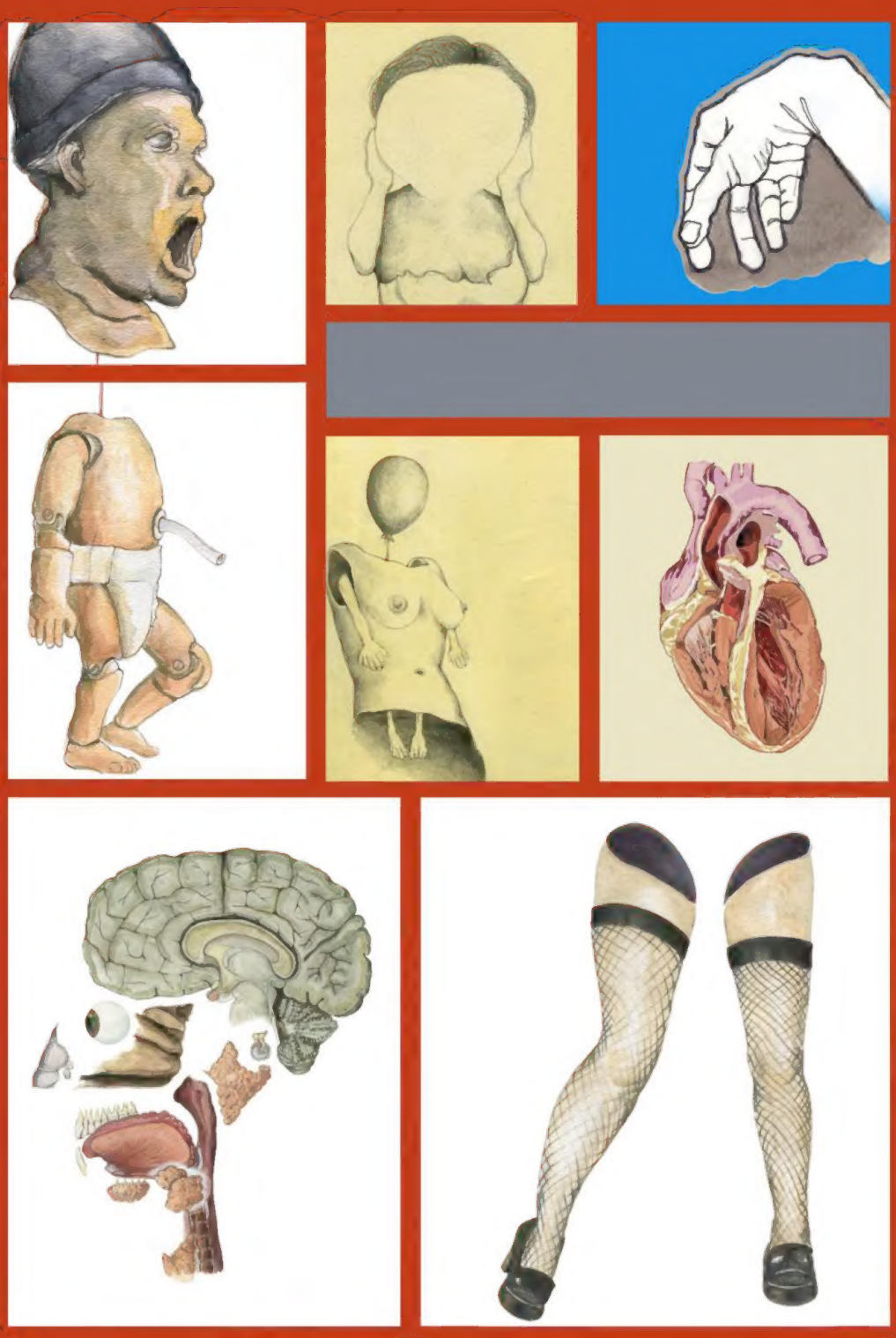
CL□SURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

7.5



Gastherausgeberinnen
Irmela Marei Krüger-Fürhoff
Nina Schmidt

Redaktion & Layout
Victoria Allen
Constanze Groth
Dorothee Marx
Garret Scally
Alina Schoppe
Susanne Schwertfeger

Technische Gestaltung
Sandro Esquivel
Marie-Luise Meier

Cover & Illustrationen
stef lenk

Kontakt
Homepage: http://www.closure.uni-kiel.de
Email: closure@email.uni-kiel.de

1 Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic
Über diese Ausgabee
Irmela Marei Krüger-Fürhoff & Nina Schmidt

16 Constructions and Subversions of the Body in Comics
About this Issue
Irmela Marei Krüger-Fürhoff & Nina Schmidt

Aufsätze

31 Comic, Körper und die Kategorie Gender
Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre
Véronique Sina

54 Black Bodies Swinging
Superheroes and the Shadow Archive of Lynching
Daniel Stein

79 Körper/Blicke und Selbst(be)zeichnungen bei Pagu, Laerte und Powerpaola
Jasmin Wrobel

97 (Frauen-)Körper und gleichgeschlechtliches Begehren als Politikum im polnischen alternativen Comic
Kalina Kupczyńska

119 Die Breitbeinigen
Aufklärungsmodi und Körperpolitiken in deutschsprachigen feministischen Comics
Nina Schmidt

146 Ebenbilder und Fremdkörper
Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer
Marie Schröer

163 Entfaltungen
Alternde Körper im Comic
Irmela Marei Krüger-Fürhoff

CL□SURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic

Über diese Ausgabe

Die Vielfalt an z. T. preisgekrönten autobiografisch-dokumentarischen sowie fiktionalen Comics macht deutlich, dass es grundsätzlich nichts gibt, was nicht (auch) im Comic dargestellt oder imaginiert werden könnte. Entsprechend reicht das internationale Feld von humorvollen Strips bis zu Reflexionen über Genozid und Fluchterfahrungen, von der Identitätssuche Heranwachsender sowie der Ergründung von Familiengeheimnissen und Sexualität bis zur kritischen Darstellung geopolitischer Konflikte, vom Entwurf fantastischer Sonderwelten bis zu ›realistischen‹ Auseinandersetzungen mit den Niederungen des Alltags. So gut wie allen Comics gemein ist die Tatsache, dass sie ihre Protagonist_innen in spezifischen Körpern zeigen: In Comics begegnen uns gezeichnete oder gemalte, also konstruierte Körper, auch wenn sie ihre ›Gemachtheit‹ unterschiedlich stark betonen. Es sind Körper, die in den Worten der Literatur- und Kommunikationswissenschaftlerin Elisabeth El Refaie (8) ein »pictorial embodiment« samt Mimik, Gestik und Bewegungen besitzen und die Grundlage (und manchmal auch die Grenze) von Handlungsoptionen bilden. Der US-amerikanische Comictheoretiker Will Eisner (103) geht so weit, der Körperdarstellung im Bild-Text-Medium Comic eine größere Wirkmächtigkeit zuzuweisen als der Sprache; er erklärt: »In comics, body posture and gesture occupy a position of primacy over text.«

Verkörperungen im Comic schlagen sich nicht nur in schon von außen erkennbaren Aktivitäten nieder, sondern sie vermitteln auch Gefühle und innere Vorgänge; Comics, so die Künstlerin MK Czerwiec und die Amerikanistin Michelle N. Huang, »are uniquely suited to representing embodied experience« (Czerwiec/Huang, 97). Solch ein *embodiment* von Erfahrungen schließt Gefühle wie beispielsweise Angst, Lust, Zweifel, Trauer oder Wut ein. Und es betrifft die Selbstentwürfe der dargestellten Protagonist_innen und damit letztlich auch ihre Interaktionen mit der Umgebung. Wie innere Erfahrungen und Zustände über Visualisierungen des Körpers dargestellt werden, lässt sich beispielsweise an Paco Rocas Comic *Arrugas* von 2007 (auf Deutsch *Kopf in den Wolken*, 2013) erkennen. Im Mittelpunkt steht Emilio, der in einem Altenheim lebt und dessen Wahrnehmung und Handlungsfähigkeit zunehmend von Demenz beeinträchtigt werden. In einer der letzten Szenen (Abb. 1) wird Emilio von seinem Zimmernachbarn und Freund Miguel gefüttert. Der Comic stellt Miguel aus Emilios Perspektive, also intern fokalisiert dar und zeigt Miguels Gesicht als Umriss, als bloße Fläche und geometrische

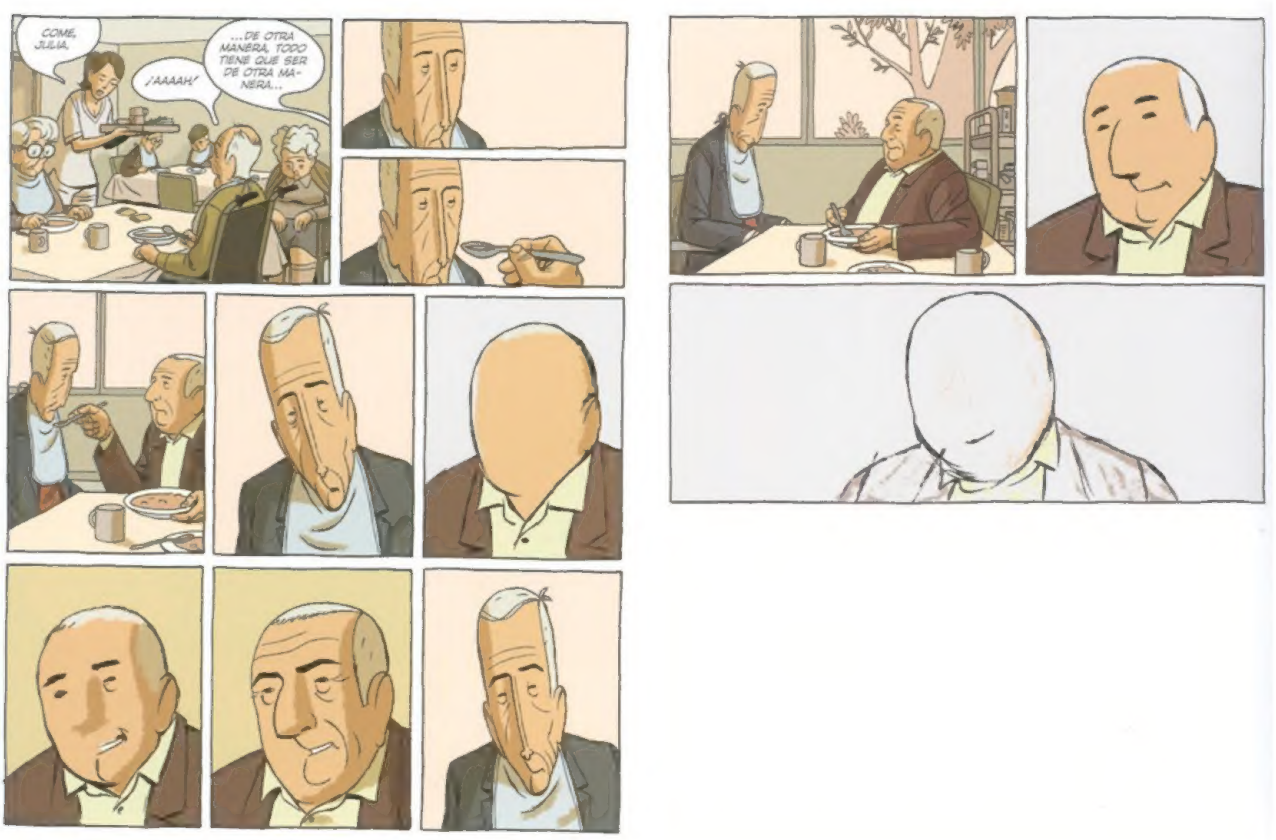


Abb. 1: Emilios Entfremdung von der Welt. Perspektivwechsel in Paco Rocas *Arrugas*.

Form; das leerer werdende Gesicht seines Gegenübers verdeutlicht, ja verkörpert Emilios zunehmende Orientierungslosigkeit (vgl. Fraser, 165–166; Hertrampf, 18–19). Nur durch die Abfolge der Bilder und die Verbindung mit Kragen und Schulterpartie ist die runde Form im letzten Panel noch als menschlicher Kopf erkennbar. Wir verstehen, dass Emilios Unvermögen, das Gesicht seines Freundes als solches zu erkennen und dessen Gefühle zu ›lesen‹, seinen Erinnerungsverlust ausdrückt; seine Demenz wird hier also über die Darstellung eines ›fremden‹ Körpers (im doppelten Sinne des fremd gewordenen Körpers eines anderen Menschen) und ganz ohne Worte vermittelt. Letztlich steht der durch Vereinfachung und Auslassung visualisierte ›Entzug‹ von Miguels Körper für die drohende Auflösung von Emilios eigenem Selbstverständnis, und es erscheint folgerichtig, dass Emilios innere Erfahrung (oder unsere Deutung dieser Erfahrung) in einer zu einem Drittel weiß bleibenden Seite mündet.

Weil Comics – anders als literarische Texte und ähnlich wie Filme – ihre Protagonist_innen visualisieren können und müssen, verleihen sie ihnen eine Gestalt, die wir Rezipierenden als Körper verstehen, und sei dieser auch noch so verfremdet, grotesk überzeichnet oder – wie im Beispiel aus *Arrugas* – reduziert. Comics können Körper als unwandelbar gestalten (so altern Figuren in Serien typischerweise kaum)[1] oder im Gegenteil als unendlich veränderbar und sogar als unsterblich (beispielsweise, wenn Figuren slapstickartig nach jedem Unglück

unversehrt wieder auferstehen); Comics statten Körper mit umfassender Handlungsmacht aus (Stichwort Superhelden) oder reflektieren ihre Einschränkungen; sie können entsexualisierte oder aber sexuell stark aufgeladene Körper präsentieren; in Visualisierungen von Mutanten, Chimären und Zombies spielen sie mit kulturellen Grenzziehungen zwischen Ganzheit und Auflösung, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Tod und Leben; sie entwerfen Individualkörper und häufig auch Kollektivkörper. Unabhängig davon, ob es sich bei all dem um Stereotype, Karikaturen oder Wunschbilder handelt, vermitteln Comics kulturelle Vorstellungen von menschlichen, tierischen, anthropomorphen oder technischen Körpern; von Männlichkeit, Weiblichkeit oder *queerness*; von Alter, ethnischer und kultureller Zugehörigkeit; von sozialer Schicht und körperlichen oder geistigen Fähigkeiten. Und natürlich existieren diese Aspekte in der Regel nicht getrennt voneinander, sondern treten in einander ergänzenden oder miteinander konfligierenden Konstellationen auf, formen also intersektionale Ensembles (vgl. Eckhoff-Heindl/Sina). Die Wahl spezifischer Visualisierungen im Comic kann die soziokulturellen Kontexte dieser Verkörperungen sichtbar machen und ist aus diesem Grund »a profoundly social and political activity« (El Refaie, 73). Comics geben uns also Körper zu sehen und rechnen mit unseren Reaktionen, die sich aus gesellschaftlichen Erwartungen und individuellen Erfahrungen speisen.[2] Dabei sind Comics weder per se affirmativ noch subversiv, aber sie

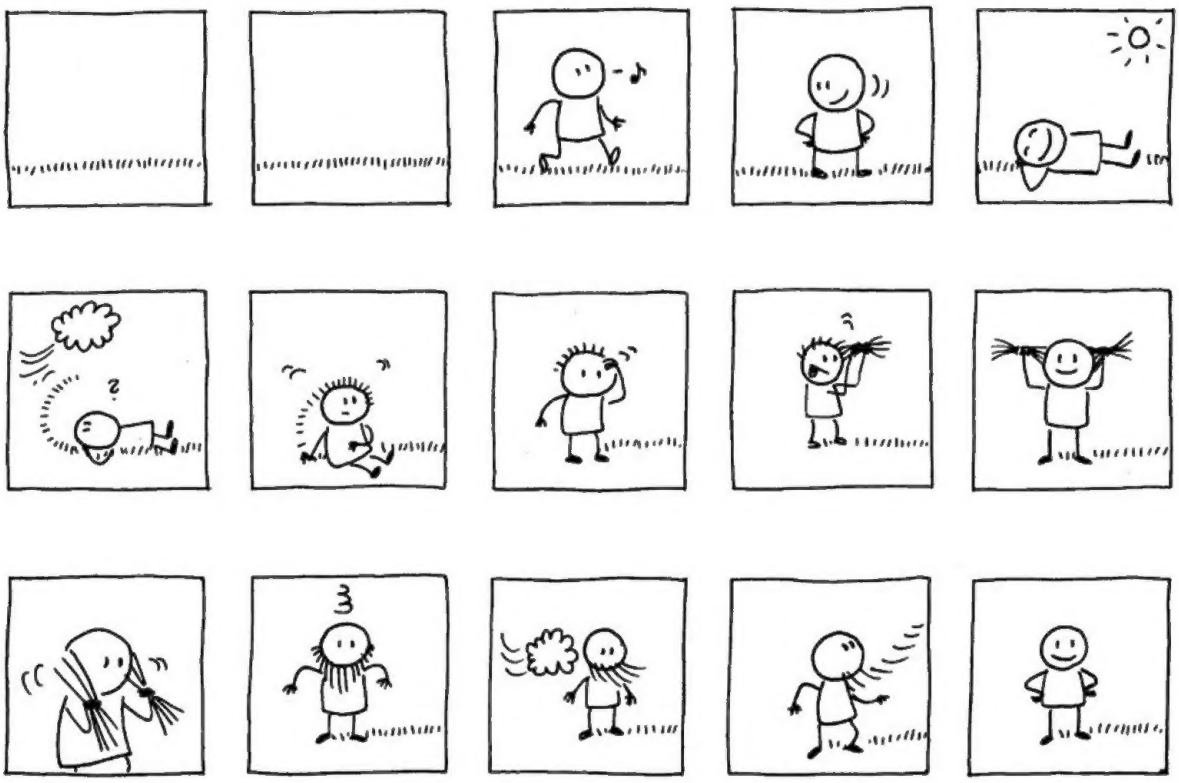


Abb. 2: Kleine Striche, große Wirkung. Reflexion körper- und gendertheoretischer Fragen in *Ich sehe was, was du nicht siehst.*

lassen sich als Seismografen von und (möglicherweise kritische) Kommentare zu kulturellen Normierungen, Hoffnungen, Ängsten und gesellschaftspolitischen Entwicklungen verstehen. Genau diese Perspektive verfolgen die Beiträge der vorliegenden Ausgabe.

Gerade die jüngere Comic-Forschung, die Ansätze aus Medientheorie, Kulturwissenschaft, Gender und Diversity Studies sowie Disability Studies aufgreift, hat darauf hingewiesen, dass Körper in der variierenden Wiederholung einzelner Comic-Panels immer wieder neu hergestellt werden. Dadurch werden die Körper nicht nur ›bestätigt‹, sondern vielmehr – im Sinne von Judith Butlers Performativitätstheorien – in ihrer Konstruiertheit und Veränderbarkeit (vgl. Klar) und oft auch in ihrer Verletzlichkeit erkennbar (vgl. Engelmann, 109–194). So betont die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Klar (232): »Jedes Panel bedeutet nicht nur eine Gefährdung der Kontinuität, sondern auch eine Chance auf Veränderung«. Ganz in diesem Sinne attestiert die Germanistin und Comicwissenschaftlerin Anna Beckmann (92) dem Comic eine spezifische »Ästhetik der Wiederholungen und Brüche«, die ihn im besonderen Maße befähige, »Ambivalenzen, Unbestimmtheiten und Leerstellen aufzuzeigen«. Diese Medialität macht den Comic auch zu einem vielversprechenden Medium für die Reflexion körper- und gendertheoretischer Fragen. Freilich ist dies nicht immer so leichtfüßig und heiter wie auf der Eingangsseite aus dem Comic *Ich sehe was, was du nicht siehst* (2010) von Imke Schmidt und Ka Schmitz, auf der eine stilisierte und äußerst flexible menschliche Figur zu sehen ist (Abb. 2). Denn natürlich verwandeln sich Grashalme ›in Wirklichkeit‹ nicht nacheinander in eine Igelfrisur, Zöpfe und einen langen Bart; natürlich lassen sich körperliche Attribute, *styling* und schließlich Identitäten nicht beliebig an- und ablegen. Dennoch verdeutlichen Schmidt und Schmitz mit ihren schlichten Zeichnungen, wie wenig Striche es braucht, um Körpern im Comic z. B. Geschlecht, Ethnizität oder Alter zuzuschreiben. Gerade deshalb versuchen sie für eine durchdachte Gestaltung zu werben und für die Darstellung von Vielfalt zu sensibilisieren.

Die gestalterische Offenheit hat allerdings auch deshalb Grenzen, weil die im Comic visualisierten Körper immer in ein Netz von Bedeutungszuschreibungen eingebunden sind (El Refaie, 72). So argumentiert Krista Quesenberry (418), dass eine »visual language of identity markers«, die sich auf Körpereigenschaften stützt, (auch) zu vereinfachenden Zuschreibungen führen kann, die der Heterogenität und Vielschichtigkeit der dargestellten Akteur_innen nicht gerecht wird. Zeichner_innen, die solche Vereindeutigungen im negativen Sinne vermeiden möchten, könnten beispielsweise Körper vervielfältigen, also ›Wimmelbilder‹ der Diversität erstellen – so zumindest der (wiederum im Comic selbst nicht unproblematisiert bleibende) Vorschlag im Comic *Ich sehe was, was du nicht siehst*, der den treffenden Untertitel *LIGHTfaden für BILDERmacher_innen* trägt (Abb. 3). Auch wenn weder Wimmelbilder noch Panoramen möglicher Körperkonzepte alle Aspekte je werden abdecken können, wollen die Beiträge dieses Themenhefts dazu beitragen, die Vielfältigkeit und Heterogenität der gemachten, gezeigten und erzählten Körper im Comic zu verdeutli-

WAS EINE HÄUFIG GEWÄHLTE LÖSUNG IST: GANZ VIELE LEUTE ABBILDEN. DANN KANNST DU ALLE IDENTITÄTSKONZEPTE REIN PACKEN, DIE DIR EINFALLEN ...
ZUM BEISPIEL KANN ICH ALLE MÖGLICHEN ATTRIBUTE VERTEILEN, DAMIT NICHT ALLE ALS WEISS, UNBEHINDERT, JUNG, REICH, HETEROSEXUELL USW. GELESEN WERDEN ...
NA JA, BESSER ALS NIX.
NICHT NUR SCHWUL
KONSTRUKTION
FÜHLST DU DICH JETZT REPRÄSENTIERT?
HM ...
ALSO ICH FIND'S VOLL DAS KLISCHEE!
SOLL ICH JETZT FÜR ALLE ALTEN LESBEN STEHEN?
SCHWITZ
WO BRING ICH DENN JETZT NOCH DEN E-ROLLI UNTER?
AAAH! IRGENDJEMAND FEHLT IMMER!!
DENKT MAN GAR NICHT.
UND FRAU AUCH NICHT.
UND WO SIND DIE ENTEN?

Abb. 3: »Fühlst du dich jetzt repräsentiert?« Wimmelbilder sind auch (k)eine Lösung in *Ich sehe was, was du nicht siehst.*

chen. Mit ›Behinderung‹ und ›Traumatisierung‹ möchten wir an dieser Stelle auf zwei Themenfelder eingehen, in denen Comics der Körperlichkeit ihrer Protagonist_innen besondere Aufmerksamkeit schenken.

Es gibt Körper, die im öffentlichen Raum auffallen – die Körper von Menschen mit einer sichtbaren Behinderung beispielsweise. In der allgemeinen (diskriminierenden) Wahrnehmung ›fehlt‹ ihnen entweder etwas – Symmetrie etwa, oder der Hör- oder Sehsinn –, oder sie sind geprägt von einem ›Zuviel‹ – an erratischer Gestik beispielsweise oder zu auffälligen Hilfsmitteln. In Kunst und Kultur hingegen fällt denjenigen, die mit Krankheit oder Behinderung leben, häufig die Abwesenheit von Körpern (und folglich auch Lebensrealitäten) auf, die ihren eigenen ähneln. Im Comic und genauer im Bereich der *graphic medicine* finden inzwischen immer mehr unterschiedliche Körper einen Platz, auch ebensolche mit Erkrankungen und Behinderungen (vgl. u. a. Czerwiec et al.; Foss et al.; Wegner).[3] Damit geht das Medium Comic das Problem einer mangelnden Sichtbarkeit von *dis/abled communities* an, wird zu einem Raum für die Erzählungen von *dis/abled lives* und wendet sich dabei nicht ›nur‹ an Leserschaften, die sich selbst als behindert identifizieren. Auch wenn der deutschsprachige Comic hier nicht als Vorreiter gelten kann, soll anhand von zwei deutschsprachigen Beispielen verdeutlicht werden, wie Behinderung (als Abweichung von einer gesellschaftlich imaginierten Norm der Unversehrtheit

und *ablebodiedness*) dargestellt wird und welche Fragen dies in Bezug auf Körperlichkeit, Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie Mechanismen der Zugehörigkeit bzw. Ausgrenzung aufwirft.

Die ersten drei Seiten von Roland Burkarts Comic *Wirbelsturm* (2017) machen uns mit Piedro vertraut, der durch einen Schwimmunfall zum Tetraplegiker geworden ist. Gezeigt wird hier Alltagsroutine, pure Normalität also, 13 Jahre nach dem Unfall. Piedros Körper erfährt durch eine ausgebildete Kraft Pflege, ist Objekt ihrer Tätigkeit (Abb. 4). Er ist stark im Vordergrund in dieser Eingangsszene (und im Buch überhaupt), Leser_innen können sich buchstäblich ein Bild von den vielen täglich notwendigen Handgriffen machen. Obgleich der Unfall Piedros Körperlichkeit sichtlich verändert hat, relativiert er: »ich bin eigentlich noch fast derselbe wie früher« (Burkart, 5). Dies mag nicht-behinderte Leser_innen überraschen, da sie evtl. eine drastischere Unterscheidung in ein Leben vor und ein Leben nach dem Unfall erwarten und die Selbstaussage für sie möglicherweise nicht zu den Körperdarstellungen passt. Doch gerade deshalb ist sie wichtig: Es entsteht eine Spannung zwischen Bild und Text, die nur aufgelöst werden kann, wenn wir verstehen, dass Piedro von sich als Persönlichkeit spricht; der Körper ist dabei nur ein Teil des Ganzen.

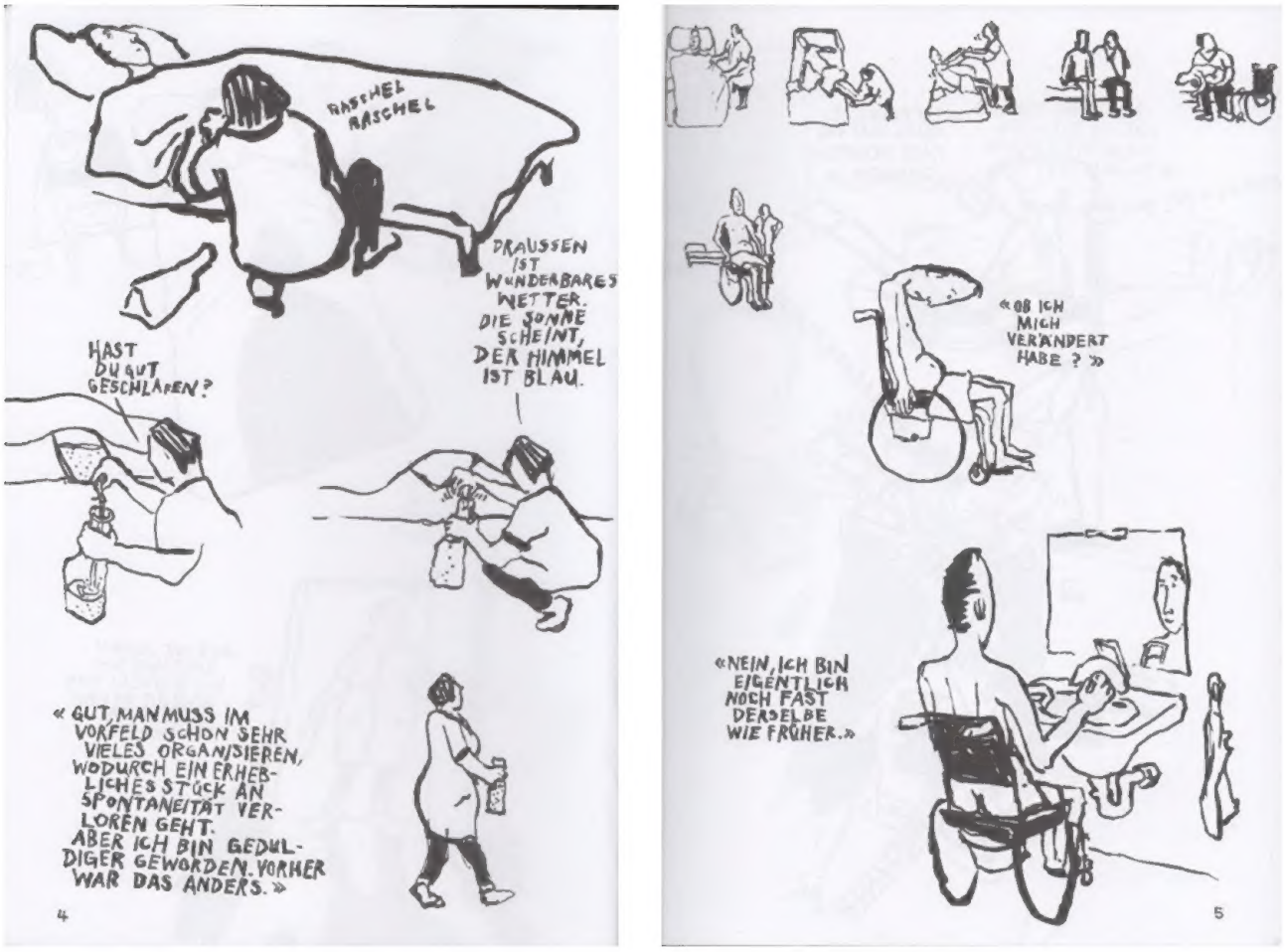

RASCHEL RASCHEL
DRAUSSEN IST WUNDERBARES WETTER. DIE SONNE SCHEINT, DER HIMMEL IST BLAU.
HAST DU GUT GESCHLAFEN?
« GUT, MAN MUSS IM VORFELD SCHON SEHR VIELES ORGANISIEREN, WODURCH EIN ERHEBLICHES STÜCK AN SPONTANEITÄT VERLOREN GEHT. ABER ICH BIN GEDULDIGER GEWORDEN. VORHER WAR DAS ANDERS. »
4
« OB ICH MICH VERÄNDERT HABE ? »
« NEIN, ICH BIN EIGENTLICH NOCH FAST DERSELBE WIE FRÜHER. »
5

Abb. 4: Besuch der Pflegerin. Piedros Morgenroutine in *Wirbelsturm*.

Gewohnte Rituale läuten den Tag ein.
Am liebsten esse ich jeden Tag das Gleiche zum Frühstück.
SCHRUBB, SCHRUBB
Jeder gewohnte Reiz gibt mir ein wenig Sicherheit für den Tag.
Und sobald ich aus der Haustür trete...
FLUPP
...fange ich an.
40

Abb. 5: Am Comic-Körper visualisiertes Selbstverständnis. Daniela Schreiters ›Antennen‹ in *Schattenspringer*.

Das nächste Beispiel verfolgt gewissermaßen eine gegenläufige Strategie, denn hier wird eine eigentlich nicht sichtbare (und nicht immer schwerwiegende) Behinderung explizit am Comic-Körper visualisiert. Die Comic-Zeichnerin Daniela Schreiter ist durch ihre *Schattenspringer*-Trilogie (2014–2018) einem breiteren Publikum bekannt. In der Trilogie bereitet sie das Thema Asperger-Autismus autobiografisch auf. Im ersten Band geht es v. a. um ihre Kindheit und den langen Weg zur Diagnose. Im Vergleich zu *Wirbelsturm* thematisiert *Schattenspringer* die körperlich subtilere Differenz, die im Comic allerdings trotzdem (oder gerade weil ihr die Sichtbarkeit fehlt) über den Körper der Alter Ego-Figur gezeigt wird (Abb. 5). Schreiter gibt ihrem Avatar Antennen oder Fühler, weil ihre Form des Autismus auch den Spitznamen *wrong planet syndrome* trägt; sie übernimmt das sprachliche Bild, da es ihrem Erleben von Welt und Alltag als *alien* recht nahekommt (vgl. Schreiter, 8; Göhlsdorf, 291). Mit ihren Antennen markiert sich Schreiter als ›anders‹ im Sinne von ›besonders‹ – sie präsentiert sich damit als feinfühliger als neurotypische Menschen. Ihre Wahrnehmung taktiler und anderer Reize ist sowohl ungesteuerter als auch intensiver, weshalb Mitmenschen ihre Reaktionen auf die Umwelt oft nicht nachvollziehen können. Sich die Antennen zu zeichnen ist entsprechend keine Visualisierung eines Stigmas, sondern eine Geste der Selbstermächtigung, die darauf besteht, dass das ›andere‹ Erleben weder Einbildung noch zwingend ein Defizit ist. Das ist auch vor dem Hintergrund der Geschichte der medizinischen Erforschung von Autismus wichtig, die geprägt ist von Fehleinschätzungen (Autismus als Form der Schizophrenie), negativen Bildern oder sogar Schuldzuweisungen, z. B. in Richtung der Eltern betroffener Kinder (vgl. Göhlsdorf, 280–285; Kumbier et al., 55–60).

Die Fühler der Figur sind ausgefahren, wenn sie entspannt ist und das Gefühl hat, ganz sie selbst sein zu können (vgl. Alegiani, 35); das ist vorwiegend in der eigenen Wohnung der Fall, z. B. direkt nach dem Aufstehen. Wie *Wirbelsturm* thematisiert auch *Schattenspringer* eingangs Morgenroutinen. Insgesamt betont die Seite aus *Schattenspringer* den Unterschied zwischen drinnen und draußen, dem Wohlfühlort Zuhause und der Umwelt. ›Da draußen‹ wird die Figur ganz klein (letztes Panel), die Herausforderungen, die auf sie warten, werden umso größer, und doch formuliert sie ganz aktiv: »sobald ich aus der Haustür trete... / ...fange ich an.« Der Comic-Körper verwandelt sich, reflektiert damit äußerlich, was innerlich passiert, die Figur beginnt nämlich bewusst, sich so neurotypisch wie möglich zu verhalten. Auf diese Weise wird die aktive Leistung der Person mit Autismus betont, die auf ihre Mitmenschen zugeht, *ihnen* sozusagen Verständnis entgegenbringt und sich ihnen anpasst, weil sie es andersherum leider nur bedingt erwarten kann. Auch wenn Schreiters Darstellung nicht für die Erfahrungen aller autistischen Menschen stehen kann oder will (vgl. Schreiter, [7], 157), schaffen Comics wie *Schattenspringer* für einen Teil ihrer Leserschaft seltene Momente des Wiedererkennens und stiften damit ein Stück weit Gemeinschaft und Identität.

So wie geteiltes Körpererleben Gemeinschaft stiften kann, kann eine Darstellung verschiedener Körper als einander ähnlich auf potentielle Gemeinsamkeiten verweisen. Genau dies wird in einigen Comics explizit vermieden, die von erlittener Gewalt und Traumatisierung erzählen und dabei die Perspektive der Opfer in den Mittelpunkt rücken. Diese Comics wollen nicht nur die Gewalterfahrung und den Bruch zwischen der Normalität eines ›Vorher‹ und der Verunsicherung und Versehrtheit eines ›Nachher‹ vermitteln, sondern auf visueller Ebene Distanz zu den Tätern herstellen, die auf brutale Weise körperliche und psychische Grenzen überschritten haben. Dieses gezielte *othering* der Täter durch die Opfer von Gewalt und Traumatisierung, ja die gelegentlich retrospektive Dehumanisierung der Täter geschieht ebenfalls über Körperdarstellungen. Zugleich kann es den Comics darum gehen, einen voyeuristischen Blick auf die Opfer zu vermeiden. Die beiden visuellen Strategien der Distanzierung vom Körper der Täter sowie des Schutzes der Opfer werden an zwei autobiografischen französischen Comics deutlich, die den islamistischen Anschlag auf die Redaktion der Satirezeitschrift Charlie Hebdo am 7. Januar 2015 bzw. den Terroranschlag im Pariser Viertel Bataclan vom 13. November desselben Jahres verarbeiten.

Der 2016 erschienene Band des Grafikers und medizinischen Illustrators Fred Dewilde verbindet in *Mon Bataclan* Comicseiten mit schriftlichen Reflexionen über das Leben nach und mit dem Trauma. Eine der Seiten über den Terroranschlag (Abb. 6), die in vier unterschiedlich spitz zulaufende Panels untergliedert ist, vermittelt über die Körperdarstellungen zwei gegenläufige Botschaften: Einerseits thronen die klar erkennbaren Attentäter siegessicher über der fliehenden bzw. hingestreckten »masse grouillante« der Konzertbesucher_innen,[4] deren fragmentierte Körperteile zum Teil nicht einmal mehr klar zuzuordnen sind. Andererseits verweigert Dewilde den Tätern jede Individualität; als Skelette, die an die

vier apokalyptischen Reiter der biblischen Offenbarung (bzw. ihre bildliche Umsetzung u. a. durch Albrecht Dürer) erinnern, sind sie nicht nur Todesboten, sondern selber bereits leblose Gestalten, deren fehlende Menschlichkeit an ihren leeren Augen und zusammengebissenen Zähnen erkennbar ist, während die aufgerissenen Augen und Münder der verzweifelten Opfer an unser Mitleid appellieren und ihnen menschliche Individualität verleihen.

En un instant nous ne sommes plus qu'une masse grouillante de vivants, de blessés, de morts, une masse de peur, hurlante de terreur ..
Quand une porte s'ouvre, cette masse devient vague de panique.

Abb. 6: Todesfiguren. Entmenschlichte Täter und ihre Opfer in *Mon Bataclan*.

Dem Comic wurde wiederholt attestiert, er sei wegen seiner medialen Besonderheiten – beispielsweise der Spannung zwischen Bild- und Textebene, zwischen Einzelbild und Panelfolge, zwischen simultaner und sukzessiver Wahrnehmung – besonders gut geeignet, existentiell bedrohliche Erlebnisse zu vermitteln, also z. B. lebensbedrohliche Erkrankungen (vgl. Waples; Williams) oder kontinuitätssprengende Erfahrungen von Traumatisierung (vgl. Chute 2010, 2016; Davies/Rifkind). In diesem Sinne kann auch die Verfremdung, De- und Rekontextualisierung von Körpern im Comic zur selbstermächtigenden Traumareflexion beitragen. Dass sich dafür auch die imaginäre Konfrontation zwischen ›fleischlich-realen‹ und künstlerisch-künstlichen Körpern einsetzen lässt, verdeutlicht der autobiographische Comic *La légèreté* (2016) von Catherine Meurisse. Die Zeichnerin und Charlie-Hebdo-Mitarbeiterin entging dem Attentat auf das Satiremagazin zwar durch einen Zufall, der sie zu spät zur Arbeit kommen ließ, sie verlor aber einen Großteil ihrer Redaktionskolleg_innen und Freund_innen und stand aufgrund möglicher weiterer Anschläge lange unter Personenschutz. In ihrem international gefeierten Comic, der die schwierige Rückkehr in eine gewisse Alltagsnormalität schildert, bezieht sich Meurisse auf zahlreiche Beispiele aus Literatur, Malerei, Architektur und Skulptur und schildert die Bedeutung der Kunst für die schrittweise Bewältigung ihrer Traumati-

sierung. Die Künstlerin hat die Leichen ihrer erschossenen Kolleg_innen nicht gesehen und zeigt sie auch in ihrem Comic nicht. Stattdessen geht sie den Umweg über die Betrachtung antiker Statuen, deren Verfall sie wegen der verlorenen Gliedmaßen an die Massakrierten von Paris erinnert (Abb. 7). Meurisses Ego-Protagonistin erklärt:

> »Les statues mutilées, démembrées, m'obsèdent. […] / Elles ne sont meurtries que par le temps. Pourtant, il me semble reconnaître en elles les corps de toutes les victimes des attaques. / Nobles, taillés dans le marbre, figés pur l'éternité, ils sont d'une beauté à couper le souffle.« (Meurisse 2016, 111)[5]

Die Konstruktion idealer Körperlichkeit durch antike Plastik prägt unser Verständnis von Schönheit bis heute; je nach historischer Situation wurden ihre Beschädigungen oder ›Versehrungen‹ in den vergangenen Jahrhunderten übersehen, in Gedanken imaginär bzw. zeitweise auch real-handwerklich ergänzt oder als *memento mori* kontempliert (vgl. Krüger-Fürhoff). Meurisses Engführung der auratisierten und musealisierten Marmorkörpern mit den Körpern der zwölf erschossenen Redaktionsmitgliedern verleiht diesen zwar an dieser Stelle des Comics keine individuellen Gesichter, aber ›stellvertretende‹ Körper, die als beschädigt *und* schön gelten. Damit gibt *La légèreté* den Terroropfern ihre Würde zurück und erhebt sie zu Mahnmalen, verspricht ihnen also einen Platz im kollektiven Gedächtnis.

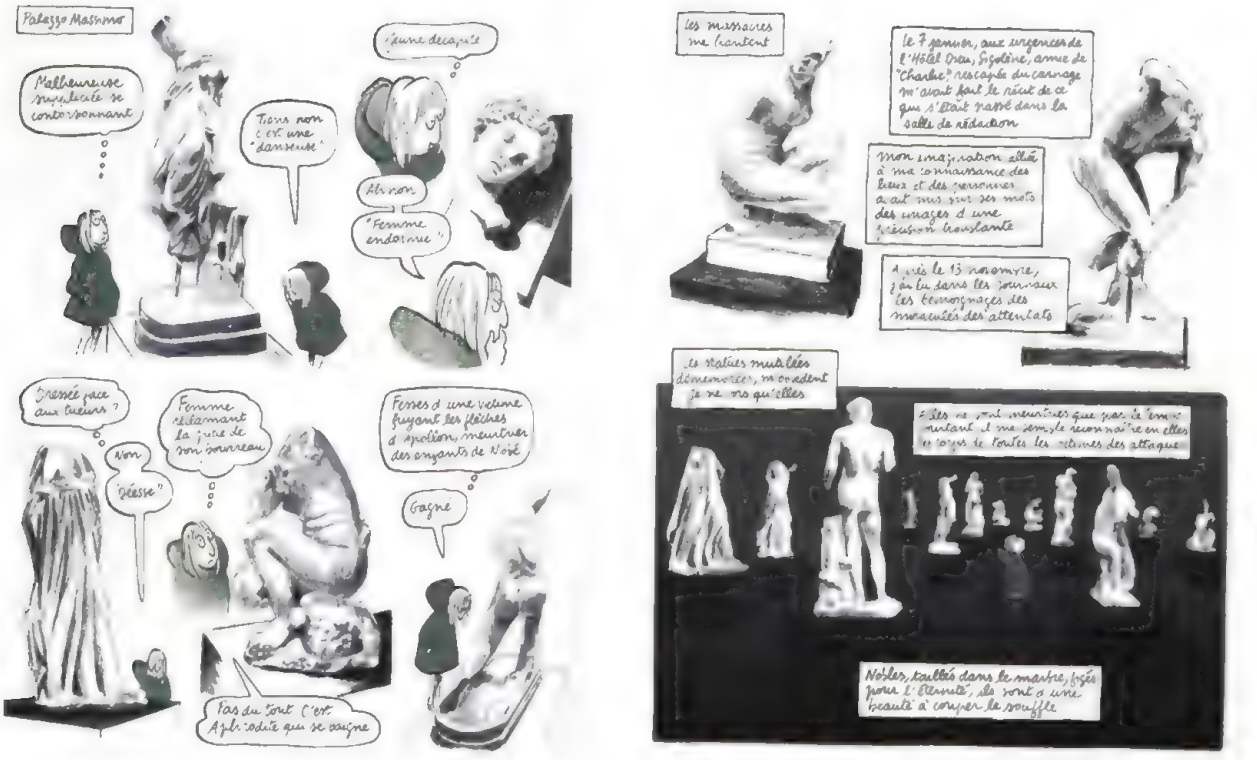

Palazzo Massimo
Malheureuse mythologie se contorsionnant
Tiens non c'est une "danseuse"
Jeune décapité
Ah non "Femme endormie"
Dressé face aux tueurs ?
Non "presse"
Femme réclamant la tête de son bourreau
Fesses d'une vedette frayant les fléches d'apollon, meurtrier des enfants de Niobé
Gagné
Pas du tout c'est Agrippine qui se soigne
les statues me hantent
le 7 janvier, aux urgences de l'Hôtel Dieu, Sigolène, amie de "Charlie" rescapée du carnage m'avait fait le récit de ce qui s'était passé dans la salle de rédaction
mon imagination alliée à ma connaissance des lieux et des personnes avait mis sur ses mots des images d'une précision troublante
Après le 13 novembre, j'ai lu dans les journaux les témoignages des rescapés des attentats
Les statues mutilées démembrées, m'obsèdent je ne vois qu'elles
Elles ne sont meurtries que par le temps pourtant il me semble reconnaître en elles les corps de toutes les victimes des attaques
Nobles, taillés dans le marbre, figés pour l'éternité, ils sont d'une beauté à couper le souffle

Abb. 7: Kunstkörper als Reflexionsfiguren. Marmorne Mahnmale in Catherine Meurisses *La légèreté*.

Das vorliegende Themenheft geht zurück auf die Vorlesungsreihe *Comic – Kunst – Körper. Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic*, die im Wintersemester 2020/21 an der Freien Universität Berlin stattfand. Grundlage der Veranstaltung war das von der Einstein Stiftung Berlin geförderte ›PathoGraphics‹-Forschungsprojekt zu Krankheitserzählungen in Literatur und Comics; finanzielle und organisatorische Unterstützung kam vom Präsidium der Freien Universität Berlin, den Mitarbeiter_innen des Programms Offener Hörsaal und der Frauenbeauftragten des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften. Die insgesamt 13 Vorträge von Kolleg_innen und Künstler_innen aus Berlin, von anderen deutschen Universitäten sowie aus Argentinien, Österreich, Polen und den Vereinigten Staaten wurden aufgrund der Corona-Einschränkungen per Videokonferenzsoftware und im Livestream präsentiert und fanden auf diese Weise ein breites internationales Publikum aus Studierenden, Kolleg_innen und Interessierten aus vielfältigen Bereichen. Allen Beteiligten der Ringvorlesung sei herzlich gedankt – es war eine großartige Veranstaltung, die uns viel Spaß gemacht und uns inspiriert hat. Wir freuen uns, dass wir gut die Hälfte der Beiträge in überarbeiteter Form in diesem Themenheft versammeln können und danken Dorothee Marx und Susanne Schwertfeger für den Elan, mit dem sie uns als Gast-Herausgeberinnen bei CLOSURE willkommen geheißen haben. Das Cover stammt von **stef lenk**, über deren Veröffentlichungsgenehmigung wir sehr froh sind.

Véronique Sinas Aufsatz *Comic, Körper und die Kategorie Gender: Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre* eröffnet das Heft. Er geht von zwei Prämissen aus: erstens, dass Zeichnungen und Über-Zeichnungen von Körpern im Comic nahezu unvermeidbar sind, und zweitens, dass Körper im Comic immer auch Geschlechtskörper sind. Sinas kritische Analyse der *good* und *bad girls* des Superheld_innen-Genres verdeutlicht, dass der Comic zwar ein subversives Potential besitzt, dieses aber nicht in jedem Fall realisiert; das Medium an sich ist also noch kein Garant für progressive Inhalte.

Daran schließt **Daniel Steins** englischsprachiger Beitrag *Black Bodies Swinging: Superheroes and the Shadow Archive of Lynching* an. Er hinterfragt die Körperkonzepte des US-amerikanischen Superhelden-Genres, indem er sie mit der Darstellung der Opfer von Lynchmorden in Jeremy Loves *Bayou* (2009; 2010) und Kyle Bakers *Nat Turner* (2008) konfrontiert. Die widerständige Visualität afroamerikanischer Körper in diesen Comics fordert und ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dem rassistischen Bildarchiv des Genres wie auch der Geschichte der USA insgesamt.

Jasmin Wrobel untersucht in *Körper/Blicke und Selbst(be)zeichnungen bei Pagu, Laerte und Powerpaola* die sequentielle Kunst Südamerikas als künstlerischen Raum des Widerstands und der Verhandlung von feministischen Diskursen. Am Beispiel der drei Künstlerinnen ›Pagu‹, Laerte Coutinho und Paola Gaviria alias ›Powerpaola‹ nimmt Wrobel militante, queere/nicht-binäre und antipatriarchale Körper in den Blick, deren Aktivitäten autobiografische mit politischen Perspektiven verbinden.

Kalina Kupczyńskas Aufsatz *(Frauen-)Körper und gleichgeschlechtliches Begehren als Politikum im polnischen alternativen Comic* untersucht Comics, die sich gegen eine Mainstream-Ästhetik sowie gegen konservative Denk- und Verhaltensweisen wenden. Sie erinnern an verdrängte Kapitel der polnischen Geschichte, erzählen identitätsstiftende Narrative neu oder entwerfen nichtheteronormative Figuren, die es offiziell in der polnischen Gesellschaft gar nicht gibt. Dabei verdeutlichen Kupczyńskas Analysen, wie die alternative polnische Comicszene etablierte kulturelle Zusammenhänge zwischen Körper, Gender und Nation kritisch hinterfragt.

In *Die Breitbeinigen: Aufklärungsmodi und Körperpolitiken in deutschsprachigen feministischen Comics* argumentiert **Nina Schmidt**, dass der feministisch-aktivistische Comic gleich in zweifacher Hinsicht aufklärt: mit Blick auf die (Frauen-)Geschichte und in Bezug auf den menschlichen (v. a. den als weiblich konstruierten) Körper. Sie zeigt, wie aktuelle Comics *body politics* betreiben und untersucht, warum das Bild-Text-Medium besonders geeignet ist, politische Aspekte von Körperlichkeit zu thematisieren.

Unter dem Titel *Ebenbilder und Fremdkörper: Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer* fragt **Marie Schröer**, was die medienspezifische Besonderheit des Comics, in (fast) jedem Panel das Bild eines Körpers zu (re-)produzieren, für Vorstellungen von Individualität, Authentizität, Original und Kopie bedeutet – und für Konzepte von Männlichkeit. Dabei schlägt sie den Bogen vom Körper im Comic zum Comic-Buch als körperlichem Objekt und zeigt, wie sich die Werke von Patrice Killoffer (selbst-)ironisch in aktuelle literarische und philosophische Diskurse einschreiben.

Das Themenheft schließt mit **Irmela Marei Krüger-Fürhoffs** Aufsatz *Entfaltungen: Alternde Körper im Comic*, der anhand von Beispielen aus unterschiedlichen Ländern und Sprachen analysiert, wie Comics durch die körperliche Gestaltung ihrer Protagonist_innen zu einer Vervielfältigung von kulturellen Narrativen und medialen Bildern des Alter(n)s beitragen. Auf ästhetisch vielfältige Weise brechen die gezeichneten und erzählten Figuren mit Stereotypien und ringen um körperliche Beziehungen, individuelle Handlungsspielräume und (gesellschaftspolitische) Teilhabe.

Wir hoffen, dass die vorliegenden sieben Beiträge weitere Untersuchungen zum Körper im Comic befeuern werden.

Berlin, Juli 2021
Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Nina Schmidt

Bibliografie

Alegiani, Assunta: Drawing Out the Invisible Difference. Autism-Spectrum-Disorder in Educational and Auto/biographical Comics. Unveröff. Masterarbeit, Freie Universität Berlin, 2020.

Beckmann, Anna: »Glaub mir nicht, ich bin ein Comic«. Selbstreflexivität im Comic als Markierung narrativer Unzuverlässigkeit. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4.5 (2018), S. 92–105. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/beckmann>. 10.05.2018. Letzter Zugriff am 15.03.2021.

Burkart, Roland: Wirbelsturm. Zürich: Edition Moderne, 2017.

Chute, Hillary: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.

Chute, Hillary: Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.

Czerwiec, MK et al. (Hg.): Graphic Medicine Manifesto. University Park: Penn State University Press, 2015.

Czerwiec, MK und Michelle N. Huang: Hospice Comics: Representations of Patient and Family Experience of Illness and Death in Graphic Novels. In: Journal of Medical Humanities 38 (2017), S. 95–113.

Davies, Dominic und Candida Rifkind: Documenting Trauma in Comics. Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage. Cham: Springer International Publishing, 2020.

DeTora, Lisa und Jodi Cressman: Graphic Embodiments. Perspectives on Health and Embodiment in Graphic Narratives. Leuven: Leuven University Press, 2021.

Dewilde, Fred: Bataclan. Wie ich überlebte. Übers. v. Bettina Frank. Stuttgart: Panini, 2017.

Dewilde, Fred: Mon Bataclan. Paris: Lemieux, 2016.

Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina (Hg.): Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Wiesbaden: Springer VS, 2020.

Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Tamarac, FL: Poorhouse Press, 1985.

El Refaie, Elisabeth: Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures. Jackson: University of Mississippi Press, 2012.

Engelmann, Jonas: Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic. Mainz: Ventil Verlag, 2013.

Foss, Chris, Jonathan W. Gray und Zach Whalen (Hg.): Disability in Comic Books and Graphic Narratives. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Fraser, Benjamin: Cognitive Disability Aesthetics. Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

Göhlsdorf, Novina: Autismus. Diagnose der Gegenwart. In: Kinder- und Jugendlichen-Psychotherapie: Zeitschrift für Psychoanalyse und Tiefenpsychologie 182.2 (2019), S. 277–303.

Hertrampf, Marina Ortrud M.: Die Visualisierung des Nichtsagbaren oder das Verschwinden der Bilder in Paco Rocas Arrugas (2007). In: Medienobservationen. 26.03.2012. <www.medienobservationen.lmu.de>. Letzter Zugriff am 15.03.2021.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 219–236.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein, 2001.

Kumbier, E., Domes, G., Herpertz-Dahlmann, B. et al.: Autismus und autistische Störungen. In: Nervenarzt 81 (2010), S. 55–65.

Meurisse, Catherine: Die Leichtigkeit. Übers. v. Ulrich Pröfrock. Hamburg: Carlsen, 2017.

Meurisse, Catherine: La légèreté. Paris: Dargaud, 2016.

Quesenberry, Krista: Intersectional and Non-Human Self-Representation in Women's Autobiographical Comics. In: Journal of Graphic Novels and Comics 8.5 (2017), S. 417–432.

Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007].

Roca, Paco: Kopf in den Wolken. Übers. v. André Höchemer. Berlin: Reprodukt, 2013.

Schmidt, Imke (W/P) und Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010.

Schreiter, Daniela: Schattenspringer. Wie es ist, anders zu sein. Stuttgart: Panini, 2014.

Squier, Susan Merrill und Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. University Park: Penn State University Press, 2020.

Szép, Eszter: Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability. Columbus: Ohio State UP, 2020.

Vollbrecht, Ralf: Der Körper im Comic. In: Körpergeschichten. Körper als Fluchtpunkte medialer Biografisierungspraxen. Hg. v. Anja Hartung-Griemberg, Ralf Vollbrecht und Christine Dallmann: Baden-Baden: Nomos, 2018, S. 237–250.

Waples, Emily: Avatars, Illness, and Authority: Embodied Experience in Breast Cancer Autopathographics. In: Configurations 22.2 (2014), S. 153–181.

Wegner, Gesine: Reflections on the Boom of Graphic Pathography. The Effects and Affects of Narrating Disability and Illness in Comics. In: Journal of Literary & Cultural Disability Studies 14.1 (2020), S. 57–74.

Williams, Ian C. M.: Graphic Medicine. The Portrayal of Illness in underground and autobiographical Comics. Case Study. In: Medicine, Health and the Arts. Hg. v. Victoria Bates, Alan Bleakley und Sam Goodman. London/New York: Routledge (2014), S. 64–84.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007], S. 95–96.

Abb. 2: Schmidt, Imke (W/P) und Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010, S. 5.

Abb. 3: Schmidt, Imke (W/P) und Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010, S. 9.

Abb. 4: Burkart, Roland: Wirbelsturm. Zürich: Edition Moderne, 2017, S. 4–5.

Abb. 5: Schreiter, Daniela. Schattenspringer. Wie es ist, anders zu sein. Stuttgart: Panini, 2014, S. 10.

Abb. 6: Dewilde, Fred: Mon Bataclan. Paris: Lemieux, 2016, S. 11.

Abb. 7: Meurisse, Catherine: La légèreté. Paris: Dargaud, 2016, S. 110–111.

1] Zur »Invarianz des Körpers« und dem damit verbundenen Wiedererkennungswert vgl. Vollbrecht, 238.

2] Für die körperliche Interaktion zwischen der Produktion und Rezeption von Comics vgl. Szép.

3] Forschung, die die Bezüge zur Literatur bzw. zu den *critical medical humanities* betont, verwendet statt *graphic medicine* auch Begriffe wie *PathoGraphics* (vgl. Squier/Krüger-Fürhoff) oder spricht – offener – von *graphic embodiment* (vgl. DeTora/Cressman).

4] In der deutschen Übersetzung »eine wimmelnde Masse aus Lebenden, Verletzten und Toten« (Dewilde 2017, 9).

5] »Die verstümmelten, ihrer Glieder beraubten Statuen gehen mir nicht aus dem Sinn. […] / Sie sind nur von der Zeit gezeichnet. Dennoch meine ich, in ihnen die Körper all der Opfer der Anschläge zu erkennen. / Würdevoll, aus Marmor gehauen, auf ewig unbewegt, sind sie von atemberaubender Schönheit.« (Meurisse 2017, 111).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Constructions and Subversions of the Body in Comics

About this Issue

The variety of auto(biographical), documentary and fictional comics, some of which have won prestigious awards, proves that there is basically nothing that cannot (also) be depicted or imagined in comics. Accordingly, the field encompasses: humorous strips; reflections on genocide and refugee experiences; adolescents' search for identity and the exploration of family secrets and sexuality; the critical depiction of geopolitical conflicts; the design of fantastic worlds; and ›realistic‹ confrontations with the nadirs of the quotidian. What almost all comics have in common is that they depict their protagonists in specific bodies: we encounter drawn or painted, and thus constructed bodies, even if they emphasize their ›madeness‹ to varying degrees. Elisabeth El Refaie (8), a literary and communication scholar, informs us that these bodies possess a »pictorial embodiment« including facial expressions, gestures, and movements, which form the basis (and sometimes the limit) of their agency in the story-world. US-American comic theorist Will Eisner (103) goes so far as to assign greater agency to body representation in the image-text medium of comics than to language; he declares: »In comics, body posture and gesture occupy a position of primacy over text.«

Embodiments in comics are not only reflected in activities recognizable from the outside, but they also convey feelings and inner processes; according to artist MK Czerwiec and American studies scholar Michelle N. Huang, comics »are uniquely suited to representing embodied experience« (Czerwiec/Huang, 97). This embodiment of experience includes feelings such as fear, pleasure, doubt, sadness, or anger; it affects the protagonists' self-representations and, ultimately, their interactions with their environment. Paco Roca's comic *Arrugas* from 2007 is a case in point illustrating how inner experiences are represented through the body on the page. *Arrugas* centers on Emilio, who lives in a retirement home and whose perception of the world and ability to act meaningfully within it are increasingly affected by dementia. In one of the final scenes (fig. 1), Emilio is fed by his roommate and friend Miguel. Using internal focalization, the comic depicts Miguel from Emilio's perspective and shows Miguel's face as an outline, a mere surface or geometric shape; the emptying face of his counterpart illustrates, indeed embodies, Emilio's increasing disorientation (cf. Fraser, 165-166; Hertrampf, 18-19). It is only the sequence of images and the connection with the collar and shoulders that help readers identify the round shape in the last panel as a human head. We understand that Emilio's inabil-

Fig. 1: Emilio's alienation from the world: changing perspectives in Paco Roca's *Arrugas*.

ity to recognize his friend's face and, thus, ›read‹ his feelings, expresses Emilio's loss of memory; his dementia is thus conveyed through the representation of an ›alien‹ body (no longer familiar to him) and entirely without words. Ultimately, the ›loss‹ of Miguel's body, visualized through simplification and omission, represents the impending dissolution of Emilio's own sense of self, and it seems logical that Emilio's inner experience (or our interpretation of that experience) results in a page that remains one-third white.

Because comics – unlike literary texts and more like films – can and must visualize their protagonists, they give them a shape that we understand to be a body, no matter how alien, grotesquely overdrawn or – as in the example from *Arrugas* – reduced it may be. Comics can present bodies as unchangeable (in most comic book series, characters hardly age)[1], or, on the contrary, as infinitely changeable and even immortal (when characters are resurrected slapstick-like after each and every misfortune, for example); comics endow bodies with comprehensive agency (see: superheroes) or reflect their limitations; they present de-sexualized or highly sexualized bodies; in visualizations of mutants, chimeras, and zombies they play with cultural boundaries between wholeness and dissolution, naturalness and artificiality, death and life; they design individual bodies and often also collective bodies. Regardless of whether all of this is stereotyping, caricature, or wishful thinking, comics convey cultural notions of human,

animal, anthropomorphic, or technological bodies; of masculinity, femininity, or queerness; of age, ethnicity, and cultural context; of social class and physical or mental ability. And of course, these aspects usually do not exist in isolation, but appear in complementary or conflicting constellations, thus forming intersectional ensembles (cf. Eckhoff-Heindl/Sina). The choice of specific visualizations in comics can make the sociocultural contexts of these embodiments apparent and for this reason it becomes »a profoundly social and political activity« (El Refaie, 73). Comics thus give us bodies to see, expecting our reactions, which are shaped by societal expectations and individual experiences.[2] In this, comics are neither affirmative nor subversive, per se, but they can be understood as seismographs of and (possibly critical) commentaries on cultural normalizations, hopes, fears, and sociopolitical developments. It is precisely this perspective that underlies the articles collected in the present issue.

Recent comics research, which adopts approaches from media theory, cultural studies, gender and diversity studies, and disability studies, has pointed out that bodies are continually produced anew in the varying repetition of individual comic panels. In this way, bodies are not only ›confirmed‹, but rather – in the sense of Judith Butler's theories of performativity – their constructedness and changeability (cf. Klar) and often also their vulnerability become foregrounded (cf. Engelmann, 109-194). Thus, literary scholar Elisa-

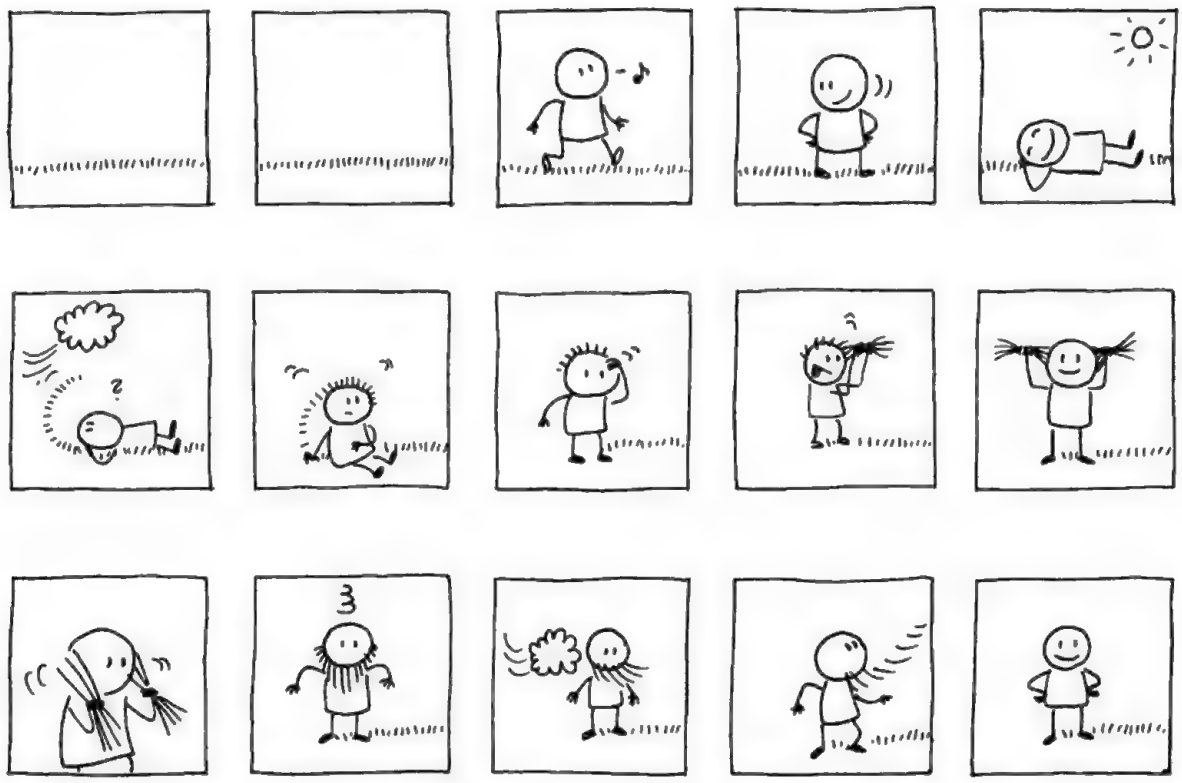


Fig. 2: Small strokes, big impact: reflections on questions of body and gender theory in *Ich sehe was, was du nicht siehst.*

beth Klar (232) emphasizes: »Every panel not only means a threat to continuity, but also an opportunity for change.« In the same vein, the German studies and comics scholar Anna Beckmann (92) attests to comic's specific »aesthetics of repetition and rupture,« which makes this medium particularly capable of »revealing ambivalences, indeterminacies, and gaps in meaning.« This mediality also makes the comic a promising medium for reflecting on questions of body and gender theory. Admittedly, this is not always as light-hearted and cheerful as on the opening page from the comic strip *Ich sehe was, was du nicht siehst* (2010; »I spy (with my little eye)«) by Imke Schmidt and Ka Schmitz, which features a stylized and extremely flexible human figure (fig. 2). For, of course, blades of grass do not ›in reality‹ transform one after the other into a hedgehog hairstyle, braids, and a long beard; of course, physical attributes, styling, and ultimately identities cannot be put on and taken off at will. Nevertheless, with their simple drawings Schmidt and Schmitz make clear how few strokes it takes to ascribe gender, ethnicity, or age to bodies in comics. For this very reason, they try to promote thoughtful design and raise awareness for the representation of diversity.

However, designing openness also has its limits because the bodies visualized in comics are always embedded in a web of meanings (El Refaie, 72). Krista Quesenberry (418) argues that a »visual language of identity markers« based on body characteristics can

WAS EINE HÄUFIG GEWÄHLTE LÖSUNG IST: GANZ VIELE LEUTE ABBILDEN. DANN KANNST DU ALLE IDENTITÄTSKONZEPTE REIN PACKEN, DIE DIR EINFALLEN ...
ZUM BEISPIEL KANN ICH ALLE MÖGLICHEN ATTRIBUTE VERTEILEN, DAMIT NICHT ALLE ALS WEISS, UNBEHINDERT, JUNG, REICH, HETEROSEXUELL USW. GELESEN WERDEN ...
NA JA, BESSER ALS NIX.
NICHT NUR SCHWUL
KONSTRUKTION
FÜHLST DU DICH JETZT REPRÄSENTIERT?
HM ...
ALSO ICH FIND'S VOLL DAS KLISCHEE!
SOLL ICH JETZT FÜR ALLE ALTEN LESBEN STEHEN?
DENKT MAN GAR NICHT.
UND FRAU AUCH NICHT
SCHWITZ
WO BRING ICH DENN JETZT NOCH DEN E-ROLLI UNTER?
AAAH! IRGENDJEMAND FEHLT IMMER!!
UND WO SIND DIE ENTEN?

Fig. 3: »Do you feel represented now?« Hidden pictures are (not) a solution in *Ich sehe was, was du nicht siehst.*

(also) lead to simplistic attributions that do not do justice to the heterogeneity and complexity of the actors depicted. Artists who would like to avoid such negative attributions could, for example, multiply bodies, i.e. create »Where is Waldo«-esque pictures of diversity – at least this is the suggestion in the comic strip *Ich sehe was, was du nicht siehst,* which is aptly subtitled *LIGHTfaden für BILDERmacher_innen* (A Guiding LIGHT for IMAGE-iners) (fig. 3). Even if neither hidden pictures nor panoramas of possible body concepts can ever cover all aspects, the articles in this thematic issue want to contribute to clarifying the diversity and heterogeneity of the constructed, shown and narrated bodies in comics.

With ›disability‹ and ›trauma‹ we would next like to focus on two topics that show how comics pay special attention to the corporeality of their protagonists. There are bodies that stand out in public space – the bodies of people with a visible disability, for example. In general (discriminatory) perception, they are either ›lacking‹ something – symmetry, for example, or the sense of hearing or sight – or they are characterized by ›excess‹ – erratic gestures, for example, or aids that are deemed too conspicuous. In art and culture, on the other hand, those living with illness or disability often notice the absence of bodies (and, consequently, realities of life) that resemble their own. In comics, and more precisely in the field of graphic medicine, more and more different bodies are now finding a place, including those with illnesses and disabilities (see, among others, Czerwiec et al.; Foss et al.; Wegner).[3]

The medium of comics thus tackles the lack of visibility of dis/abled communities, becomes a space for the narration of dis/abled lives, and does not ›only‹ address those readers who identify as disabled themselves. Even if German-language comics cannot be considered pioneering here, two German-language examples may illustrate how disability (as a deviation from a socially imagined norm of integrity and ablebodiedness) is portrayed and what questions this raises with regard to corporeality, perception of self and others, and mechanisms of belonging or exclusion.

The first three pages of Roland Burkart's comic *Wirbelsturm* (2017, Whirlwind) introduce us to the everyday routine of Piedro, who has become quadriplegic due to a swimming accident thirteen years earlier. He is the object of a professional nurse's caring activities (fig. 4). His body is very much in the foreground in this opening scene (and, indeed, throughout the book) – readers literally get pictures of the many steps necessary in the daily care routine. Although the accident has visibly changed Piedro's physicality, he puts it into perspective: »I am actually almost the same as before« (Burkart, 5). This may surprise some nondisabled readers, as they may expect a more drastic distinction between life before and after the accident, and for them, the protagonist's statement may not fit the representations of his body in the comic. But this is precisely why it is important: a tension is created between image and text that can only be resolved if we understand that Piedro is speaking of himself as a personality; the body is only part of the whole.

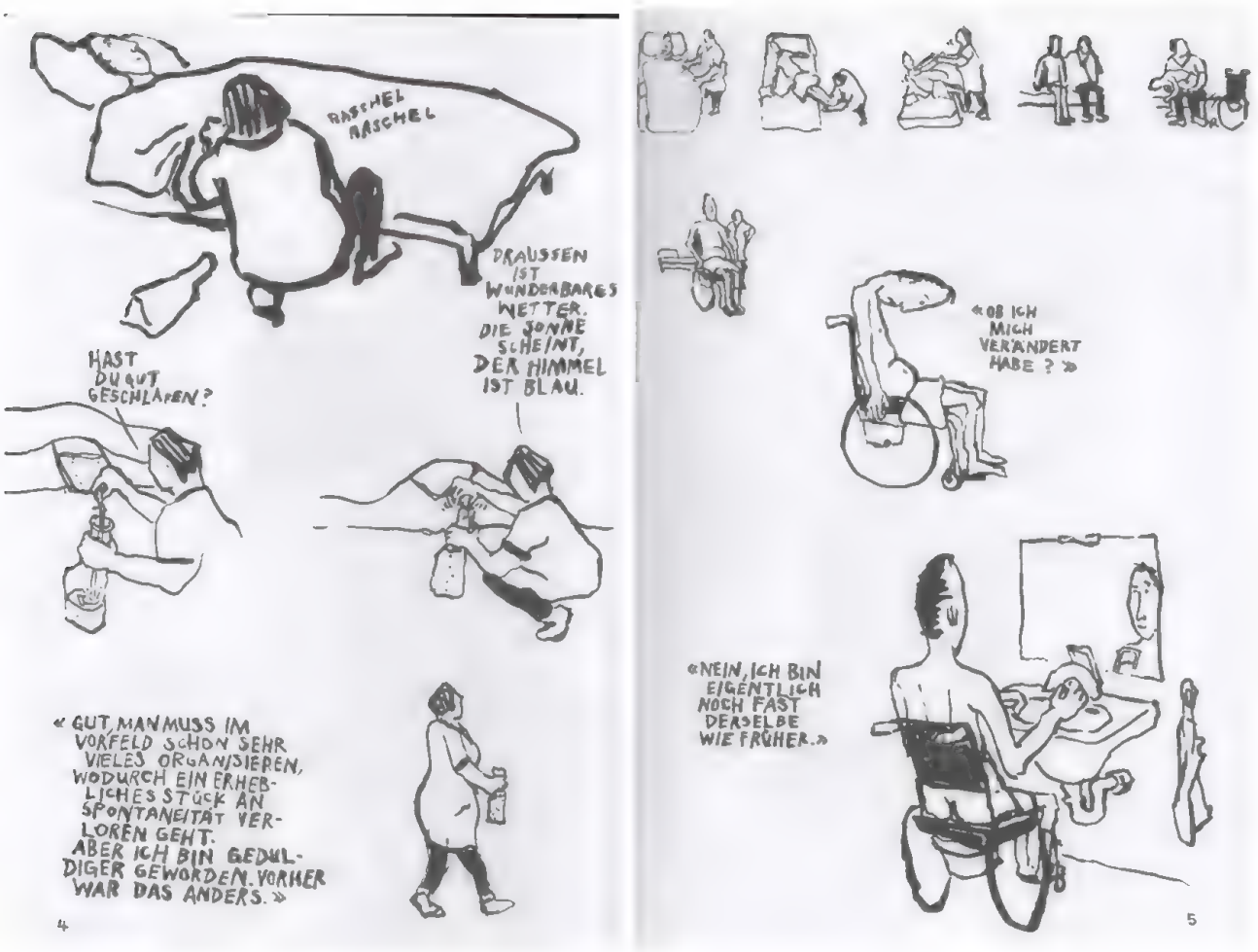

RASCHEL RASCHEL
DRAUSSEN IST WUNDERBARES WETTER. DIE SONNE SCHEINT, DER HIMMEL IST BLAU.
HAST DU GUT GESCHLAFEN?
« GUT, MAN MUSS IM VORFELD SCHON SEHR VIELES ORGANISIEREN, WODURCH EIN ERHEBLICHES STÜCK AN SPONTANEITÄT VERLOREN GEHT. ABER ICH BIN GEDULDIGER GEWORDEN. VORHER WAR DAS ANDERS. »
4
« OB ICH MICH VERÄNDERT HABE ? »
« NEIN, ICH BIN EIGENTLICH NOCH FAST DERSELBE WIE FRÜHER. »
5

Fig. 4: The caregiver visits: Piedro's morning routine in *Wirbelsturm*.

The next example pursues a contrary strategy, in a sense, because here, a disability that is not actually visible (and not always severe) is explicitly visualized on the comic body. The comics artist Daniela Schreiter is known for her *Schattenspringer* trilogy (2014-2018). In the trilogy, she treats the subject of Asperger's (an autism spectrum disorder) autobiographically. The first volume is primarily about her childhood and the long road to diagnosis. Compared to *Wirbelsturm*, *Schattenspringer* deals with a physical difference that is more subtle but is nevertheless (or precisely because of its lack of visibility) shown through the body of the alter ego character in the comic (fig. 5). Schreiter gives her avatar antennae or feelers because her form of autism is also nicknamed ›wrong planet syndrome‹; she adopts the linguistic image because it approximates her experience of the world and everyday life as alien (cf. Schreiter, 8; Göhlsdorf, 291). With her antennae, Schreiter marks herself as ›different‹ in the sense of being ›exceptional‹ – she thus presents herself as more sensitive than neurotypical people. Her perception of touch and other senses is both more uncontrolled and more intense, which is why fellow humans often cannot

comprehend her reactions to her environment. Accordingly, drawing herself as being equipped with antennae is not a visualization of a stigma, but a gesture of self-empowerment, insisting that the ›other‹ experience is neither imaginary nor necessarily a deficit. This is also important in regard to the history of medical research on autism, which is characterized by misconceptions (autism as a form of schizophrenia), negative images, or even blame, assigned to the parents of affected children, for example (cf. Göhlsdorf, 280–285; Kumbier et al., 55–60). The character's antennae are extended when she is relaxed and able to fully be herself (cf. Alegiani, 35); this is predominantly the case in her own home, for instance directly after getting up. Like *Wirbelsturm*, *Schattenspringer* addresses morning routines during the opening of the comic. On the whole, this page from *Schattenspringer* emphasizes the difference between indoors and outdoors, the comfortable home and the outside environment. ›Out there‹ the character grows smaller (last panel), the challenges that await her become all the greater, and yet the words put in her mouth are in the active voice: »as soon as I step out the front door.... / ...I start.« The comic-body transforms, thus reflecting externally what is happening internally, namely that the character consciously begins to behave as neurotypically as possible. In this way, the autistic person's active doing is emphasized, as somebody who approaches her fellow human beings, shows *them* understanding, so to speak, and adapts to them, because, unfortunately, she can only expect this to a limited extent the other way around. Even if Schreiter's depiction cannot and does not want to stand for the experience of all autistic people (cf. Schreiter, [7], 157), comics like *Schattenspringer* generate rare moments of recognition for a part of their readership and thereby create community and identity, to a certain degree.

Gewohnte Rituale läuten den Tag ein
Am liebsten esse ich jeden Tag das Gleiche zum Frühstück
SCHRUBB SCHRUBB
Jeder gewohnte Reiz gibt mir ein wenig Sicherheit für den Tag
Und sobald ich aus der Haustür trete.
FLUPP
fange ich an

Fig. 5: Visualizing th self-image on the comic-body: Daniela Schreiter's ›antennae‹ in *Schattenspringer*.

Just as shared corporal experience can create community, a representation of different bodies as resembling each other can point to potential similarities. This is precisely what is avoided in some comics that share stories of violence and trauma and in doing so focus on the victims' perspective. These comics not only want to convey the experience of violence and the concomitant break between the normality of a ›before‹ and the instability and woundedness of an ›after‹, but also to create distance between themselves and the perpetrators on a visual level, as the latter have brutally crossed physical and psychological boundaries. This targeted othering of the perpetrators by the victims of violence and trauma, indeed, the occasional retrospective dehumanization of the perpetrators, also occurs through bodily representations. At the same time, the comics may be concerned with avoiding a voyeuristic view of the victims. The two visual strategies of distancing oneself from the body of the perpetrators and of protecting the victims are evident in two autobiographical French comics that deal with the Islamist attack on the editorial office of the satirical magazine Charlie Hebdo on January 7, 2015, and the terrorist attack in the Bataclan neighborhood of Paris on November 13 of the same year.

En un instant nous ne sommes plus qu'une masse grouillante de vivants, de blessés, de morts, une masse de peur, hurlante de terreur...
Quand une porte s'ouvre, cette masse devient vague de panique.

Fig. 6: Figures of death: dehumanized perpetrators and their victims in *Mon Bataclan*.

Published in 2016, *Mon Bataclan* by graphic artist and medical illustrator Fred Dewilde combines comic book pages with written reflections on life after and with trauma. One of the pages about the terrorist attack (fig. 6) is divided into four differently tapered panels and conveys two opposing messages through the depictions of bodies: on the one hand, the assassins are clearly recognizable as such as they are positioned victoriously above the fleeing or prostrate »masse grouillante« of concertgoers,[4] some of whose fragmented body parts can no longer even be clearly assigned. On the other hand, Dewilde denies the

perpetrators any individuality. As skeletons reminiscent of the four apocalyptic horsemen of the biblical Book of Revelation (or their pictorial realization by Albrecht Dürer, among others), they are not only messengers of death, but already lifeless figures themselves, whose lack of humanity is denoted in their empty stares and clenched teeth, while the wide open eyes and mouths of the desperate victims appeal to our pity and endow them human individuality.

The medium of comics has repeatedly been said to be particularly well suited to convey existentially threatening experiences. Media-specific reasons for this are, for example, the tension between image and text, between single image and panel sequence, between simultaneous and successive perception, all of which can aptly convey threats to existence, such as life-threatening illnesses (cf. Waples; Williams) or continuity-shattering experiences of traumatization (cf. Chute 2010, 2016; Davies/Rifkind). In this sense, the alienation, de- and recontextualization of bodies in comics can contribute to self-empowering reflections about trauma. The autobiographical comic *La légèreté* (2016) by Catherine Meurisse illustrates that the imaginary confrontation between ›real-flesh‹ and artificial bodies of artistic creation may be used for this purpose. The cartoonist and Charlie Hebdo contributor escaped the attack on the satirical magazine by chance, arriving late for work. However, she lost most of her colleagues and friends and was under personal protection for a long time due to the threat of further attacks. In her internationally acclaimed comic, which depicts her difficult return to some degree of normality, Meurisse draws on numerous examples from literature, painting, architecture, and sculpture to describe the importance of art in gradually overcoming her trauma. The artist did not see the corpses of her dead colleagues and does not show them in her comic. Instead, she takes a detour by looking at antique statues, whose decay and lost limbs remind her of those massacred in Paris (fig. 7). Meurisse's first-person protagonist declares:

> Les statues mutilées, démembrées, m'obsèdent. [...] / Elles ne sont meurtries que par le temps. Pourtant, il me semble reconnaître en elles les corps de toutes les victimes des attaques / Nobles, taillés dans le marbre, figés pur l'éternité, ils sont d'une beauté à couper le souffle. (Meurisse 2016, 111)[5]

The construction of ideal corporeality in ancient sculpture shapes our understanding of beauty to this day; depending on the historical situation, their damage or ›mutilation‹ was overlooked in past centuries, overcome by the power of thought or handiwork, or contemplated as memento mori (cf. Krüger-Fürhoff). Meurisse draws a parallel between the auratic marble bodies exhibited in museums with the bodies of the twelve members of the editorial staff shot dead, and while not giving them individual faces at this point in the comic, she does give them ›representative‹ bodies that are considered damaged and yet beautiful. In this way, *La légèreté* restores the terror victims' dignity and memorializes them, thus promising them a place in collective memory.

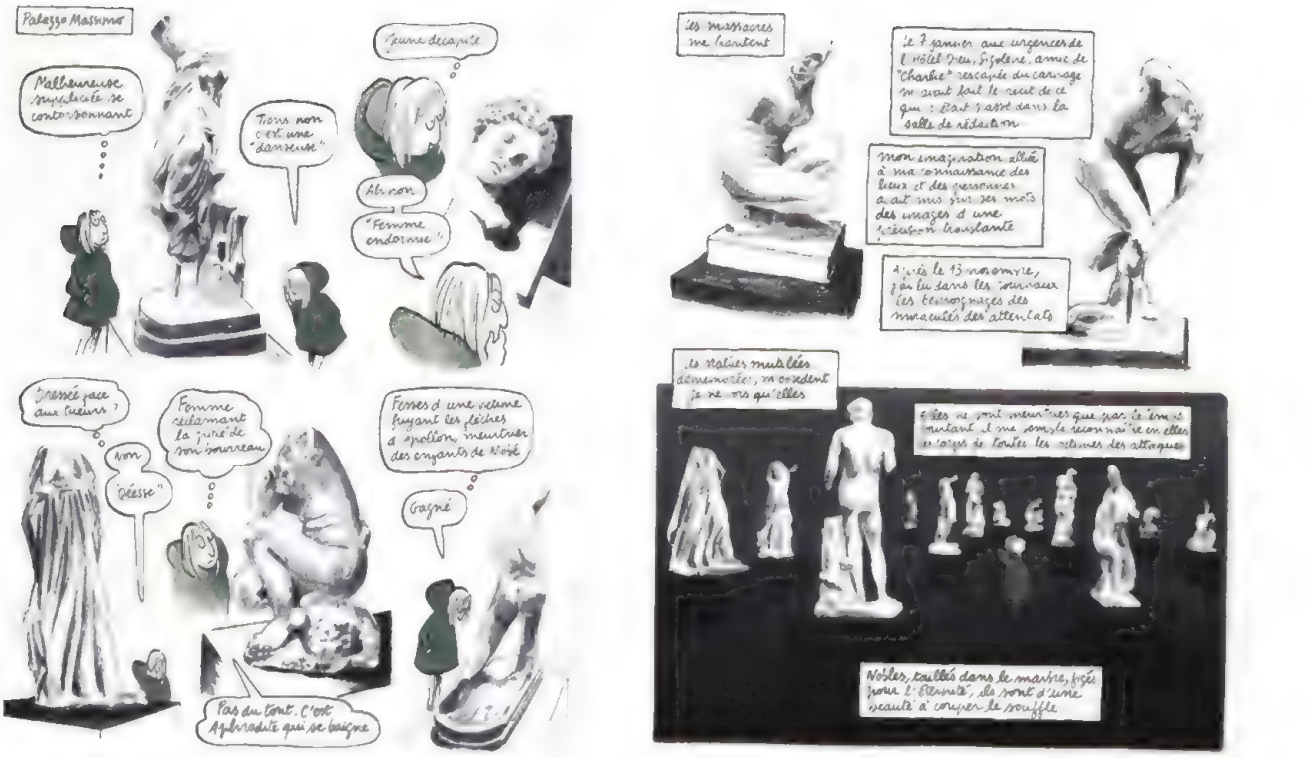

Palazzo Massimo
Malheureuse
Femme endormie
Femme réclamant la jarre de son pourceau
Pas du tout. C'est Aphrodite qui se baigne
Les massacres me hantent
Nobles, taillés dans le marbre, figés pour l'éternité, ils sont d'une beauté à couper le souffle

Fig. 7: Figures of reflection: marble memorials in Catherine Meurisse's *La légèreté*.

This thematic issue goes back to the lecture series *Comic – Kunst – Körper. Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic*, which took place in the winter semester 2020/21 at Freie Universität Berlin. The event arose from the ›PathoGraphics‹ research project on illness narratives in literature and comics, funded by the Einstein Foundation Berlin; financial and organizational support came from the executive board (Präsidium) of the Freie Universität Berlin, the staff of the program *Offener Hörsaal*, and the Women's Representative of the Department of Philosophy and Humanities. The thirteen lectures by colleagues as well as artists from Berlin and other German universities, Argentina, Austria, Poland, and the United States were made available via video-conferencing software and a livestream due to Coronavirus restrictions. We are proud to say they attracted a broad international audience of students, colleagues, and interested parties from diverse fields. And we would like to thank all participants of the lecture series – it was a great event that was fun and inspiring to us.

We are pleased to be able to present a revised version of more than half of the contributions to the lecture series in this issue and would like to thank Dorothee Marx and Susanne Schwertfeger for the enthusiasm with which they welcomed us as guest editors of CLOSURE. The cover is by **stef lenk**, whose permission to publish the artwork we are glad to have.

Véronique Sina's essay *Comic, Körper und die Kategorie Gender: Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre* (*Comics, Bodies, and the Category of Gender: Gender Coded Visualization Mechanisms in the Superhero Genre*) opens the issue. It starts from two premises: first, that to draw and overdraw bodies in comics is practically inevitable, and second, that bodies in comics are always gendered bodies. Sina's critical analysis of the *good* and *bad girls* of the superhero genre makes clear that comics possess subversive potential, but do not always bring it to fruition; thus, the medium in itself is not yet a guarantee for progressive content.

Following this is **Daniel Stein**'s English-language contribution *Black Bodies Swinging: Superheroes and the Shadow Archive of Lynching*. Stein questions the body concepts of the US-American superhero genre by analyzing the remediation of archival lynching imagery in Jeremy Loves' *Bayou* (2009; 2010) and Kyle Baker's *Nat Turner* (2008). The confrontation with the representation of African American bodies in these comics both challenges and enables an examination of the genre's racist visual archive as well as the history of the United States as a whole.

In *Körper/Blicke und Selbst(be)zeichnungen bei Pagu, Laerte und Powerpaola* (*Bodies/Gazes and Self-designation in Pagu, Laerte and Powerpaola*), **Jasmin Wrobel** examines South American sequential art as an artistic space of resistance and a place of negotiation for feminist discourses. Analyzing comics by ›Pagu‹, Laerte Coutinho and Paola Gaviria aka ›Powerpaola‹, Wrobel looks at militant, queer/non-binary and anti-patriarchal bodies whose activities combine autobiographical with political perspectives.

Kalina Kupczyńska's essay *(Frauen)Körper und gleichgeschlechtliches Begehren als Politikum im polnischen Alternativen Comic ((Women's) Bodies and Same-Sex Desire as a Point of Political Contention in Polish Alternative Comics*) examines comics that oppose mainstream aesthetics as well as conservative modes of thought and behavior. They recall repressed chapters of Polish history, retell identity-forming narratives, and create non-heteronormative characters that do not officially exist in Polish society. In doing so, Kupczyńska's analyses illustrate how the alternative Polish comics scene critically questions established cultural connections between body, gender, and nation.

In *Die Breitbeinigen: Aufklärungsmodi und Körperpolitiken in deutschsprachigen feministischen Comics* (*Legs Apart: Modes of Enlightenment and Body Politics in German-Language Feminist Comics*), **Nina Schmidt** argues that the feminist-activist comic of today enlightens/educates in two ways at once: with view to history (or rather, herstory) and in relation to the human body (especially the body constructed as female). She shows how contemporary comics engage in body politics and examines why the image-text medium is particularly suited to addressing political aspects of corporeality.

Under the title *Ebenbilder und Fremdkörper: Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer* (*Likenesses and Foreign Bodies: Figure Multiplications in the Work of Patrice Killoffer*), **Marie Schröer** asks what the media-specific characteristic of comics (re)producing the

image of a body in (almost) every panel means for notions of individuality, authenticity, originality and imitation – and for concepts of masculinity. In doing so, she bridges the gap between the body in comics and the comic book as a corporeal object and shows how Patrice Killoffer's works (self-)ironically inscribe themselves in current literary and philosophical discourses.

The thematic issue concludes with **Irmela Marei Krüger-Fürhoff**'s essay *Entfaltungen: Alternde Körper im Comic* (*Unfoldings: Aging Bodies in Comics*), which uses examples from different countries and languages to analyze how comics contribute to the diversification of cultural narratives and media images of age and aging through the physical design of their protagonists. In aesthetically diverse ways, the drawn and narrated characters break stereotypes and wrestle with physical relationships, individual agency, and (sociopolitical) participation.

We hope that the seven contributions to this special issue will fuel further investigations of the body in comics.

Berlin, July 2021
Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Nina Schmidt

Bibliography

Alegiani, Assunta: Drawing Out the Invisible Difference. Autism-Spectrum-Disorder in Educational and Auto/biographical Comics. Unpublished MA thesis, Freie Universität Berlin, 2020.

Beckmann, Anna: »Glaub mir nicht, ich bin ein Comic«. Selbstreflexivität im Comic als Markierung narrativer Unzuverlässigkeit. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4.5 (2018), p. 92–105. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/beckmann>. 10.05.2018. Accessed 15.03.2021.

Burkart, Roland: Wirbelsturm. Zürich: Edition Moderne, 2017.

Chute, Hillary: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.

Chute, Hillary: Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.

Czerwiec, MK et al. (ed.). Graphic Medicine Manifesto. University Park: Penn State University Press, 2015.

Czerwiec, MK and Michelle N. Huang: Hospice Comics: Representations of Patient and Family Experience of Illness and Death in Graphic Novels. In: Journal of Medical Humanities 38 (2017), p. 95–113.

Davies, Dominic and Candida Rifkind: Documenting Trauma in Comics. Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage. Cham: Springer International Publishing, 2020.

DeTora, Lisa and Jodi Cressman: Graphic Embodiments. Perspectives on Health and Embodiment in Graphic Narratives. Leuven: Leuven University Press, 2021.

Dewilde, Fred: Bataclan. Wie ich überlebte. Transl. by Bettina Frank. Stuttgart: Panini, 2017.

Dewilde, Fred: Mon Bataclan. Paris: Lemieux, 2016.

Eckhoff-Heindl, Nina and Véronique Sina (eds.): Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Wiesbaden: Springer VS, 2020.

Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Tamarac, FL: Poorhouse Press, 1985.

El Refaie, Elisabeth: Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures. Jackson: University of Mississippi Press, 2012.

Engelmann, Jonas: Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic. Mainz: Ventil Verlag, 2013.

Foss, Chris, Jonathan W. Gray and Zach Whalen (Hg.): Disability in Comic Books and Graphic Narratives. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Fraser, Benjamin: Cognitive Disability Aesthetics. Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

Gohlsdorf, Novina: Autismus. Diagnose der Gegenwart. In: Kinder- und Jugendlichen-Psychotherapie: Zeitschrift für Psychoanalyse und Tiefenpsychologie 182.2 (2019), p. 277–303.

Hertrampf, Marina Ortrud M.: Die Visualisierung des Nichtsagbaren oder das Verschwinden der Bilder in Paco Rocas Arrugas (2007). In: Medienobservationen. 26.03.2012. <www.medienobservationen. lmu.de>. Accessed 15.03.2021.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Eds. Barbara Eder, Elisabeth Klar and Ramon Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, p. 219–236.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein, 2001.

Kumbier, E., Domes, G., Herpertz-Dahlmann, B. et al.: Autismus und autistische Störungen. In: Nervenarzt 81 (2010), p. 55–65.

Meurisse, Catherine: Die Leichtigkeit. Transl. by Ulrich Pröfrock. Hamburg: Carlsen, 2017.

Meurisse, Catherine: La légèreté. Paris: Dargaud, 2016.

Quesenberry, Krista: Intersectional and Non-Human Self-Representation in Women's Autobiographical Comics. In: Journal of Graphic Novels and Comics 8.5 (2017), p. 417–432.

Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007].

Roca, Paco: Kopf in den Wolken. Transl. by André Höchemer. Berlin: Reprodukt, 2013.

Schmidt, Imke (W/P) and Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010.

Schreiter, Daniela: Schattenspringer. Wie es ist, anders zu sein. Stuttgart: Panini, 2014.

Squier, Susan Merrill and Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. University Park: Penn State University Press, 2020.

Szep, Eszter: Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability. Columbus: Ohio State UP, 2020.

Vollbrecht, Ralf: Der Körper im Comic. In: Körpergeschichten. Körper als Fluchtpunkte medialer Biografisierungspraxen. Eds. Anja Hartung-Griemberg, Ralf Vollbrecht and Christine Dallmann: Baden-Baden: Nomos, 2018, p. 237–250.

Waples, Emily: Avatars, Illness, and Authority: Embodied Experience in Breast Cancer Autopathographics. In: Configurations 22.2 (2014), p. 153–181.

Wegner, Gesine: Reflections on the Boom of Graphic Pathography. The Effects and Affects of Narrating Disability and Illness in Comics. In: Journal of Literary & Cultural Disability Studies 14.1 (2020), p. 57–74.

Williams, Ian C. M.: Graphic Medicine. The Portrayal of Illness in Underground and Autobiographical Comics. Case Study. In: Medicine, Health and the Arts. Eds. Victoria Bates, Alan Bleakley and Sam Goodman. London/New York: Routledge (2014), p. 64–84.

List of Figures

Fig. 1: Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007], p. 95–96.

Fig. 2: Schmidt, Imke (W/P) und Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010, p. 5.

Fig. 3: Schmidt, Imke (W/P) und Ka Schmitz (W/P): Ich sehe was, was du nicht siehst. LIGHTfaden für BILDERmacher_innen. Berlin: GenderKompetenzZentrum, 2010, p. 9.

Fig. 4: Burkart, Roland: Wirbelsturm. Zürich: Edition Moderne, 2017, p. 4–5.

Fig. 5: Schreiter, Daniela. Schattenspringer. Wie es ist, anders zu sein. Stuttgart: Panini, 2014, p. 10.

Fig. 6: Dewilde, Fred: Mon Bataclan. Paris: Lemieux, 2016, p. 11.

Fig. 7: Meurisse, Catherine: La légèreté. Paris: Dargaud, 2016, p. 110–111.

1] On the »invariance of the body« and the associated recognition value, see Vollbrecht, 238.

2] For the physical interaction between the production and reception of comics, see Szép.

3] Research that emphasizes references to literature or to critical medical humanities also uses terms such as PathoGraphics (cf. Squier/Krüger-Fürhoff) instead of graphic medicine or speaks – in a more general way – of graphic embodiment (cf. DeTora/Cressman).

4] In the English translation, »a teeming mass of the living, the injured, and the dead« (Dewilde 2017, 9).

5] »I can't get the mutilated statues, robbed of their limbs, out of my mind. [...] / They are only marked by time. Yet I think I recognize in them the bodies of all the victims of the attacks. / Dignified, hewn from marble, forever immobile, they are of breathtaking beauty.« (Meurisse 2017, 111).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Comic, Körper und die Kategorie Gender

Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre

Véronique Sina (Mainz)

Für das Bildmedium Comic spielen Körper und ihre visuellen Repräsentationen eine zentrale Rolle. Während in rein literarischen Texten Aussehen und Körper einer Figur nicht zwingend *be-* bzw. *fest*geschrieben werden müssen, ist die visuelle Darstellung von Körpern im grafischen Medium Comic programmatisch. Zeichnungen und *Über*zeichnungen von Körpern und Körperbildern werden nahezu unvermeidbar (vgl. Klar, 223). Körper im Comic sind jedoch niemals einfach nur Comic-, sondern immer auch Geschlechtskörper,[1] wie etwa eine Zeichnung des franko-serbischen Künstlers Enki Bilal verdeutlicht (Abb. 1). Die Zeichnung, die im Dezember 2007 auf dem Cover des renommierten französischen Kunst-Magazins *Beaux Arts* erscheint, versucht eine Antwort auf die

Abb. 1: Weibliche Allegorie des Comics.

Frage zu geben »*Qu'est-ce que la Bande Dessinée?*« – Was ist die Bande Dessinée?[2] (bzw. Was ist der Comic?). Dabei präsentiert Bilal den Leser_innen des Magazins eine allegorische Darstellung des Mediums, die er mit der Bildunterschrift »LA BANDE DESSINÉE« versieht. Genauer gesagt, wird ›der Comic‹ in Bilals Darstellung durch die Gestalt einer attraktiven jungen Frau *verkörpert*, der verschiedene charakteristische Merkmale des Mediums, wie etwa die Sprechblase (*le phylactère*), die Lautmalerei (*l'onomatopée*) oder die Zeichnung/das Bild (*le dessin*), durch die schöpferische Hand des Künstlers geradezu ›auf den Leib‹ geschrieben werden. Der von Bilal präsentierte weibliche Bildkörper wird so zu einem Sinnbild der Medialität stilisiert und bezeugt dabei zugleich die zentrale Rolle der Kategorie Gender für das Medium Comic, seine zahlreichen Ausprägungen und vielfältigen Inhalte (vgl. Sina 2016, 71–75; Sina 2020).

Im Folgenden wird der sowohl konstitutiven als auch diskursiven Verbindung von Comic, Körper und der Kategorie Gender nachgegangen. Anhand der medialen Inszenierung der Amazonen-Prinzessin Diana alias Wonder Woman und der Superheldin Patience Lee alias Kick-Ass: The New Girl werden beispielhaft verschiedene Visualisierungsmechanismen geschlechtlich codierter Comickörper verdeutlicht. Indem dabei nicht nur die Kategorie Gender, sondern auch die Kategorie Race in den Blick genommen wird, soll darüber hinaus aufgezeigt werden, dass ›Geschlecht‹ niemals für sich alleine steht, sondern sich stets in einem Dialog mit anderen Strukturkategorien befindet, zu denen – neben weiteren – auch Race gehört (vgl. Packard et al., 151–184; Sina 2021a). Genau wie das ›biologische Geschlecht‹[3] ist auch Race im öffentlichen sowie akademischen Diskurs lange Zeit als stabile, ahistorische und ›naturgegebene‹ Größe angesehen worden, deren vermeintliche Grundlage der menschliche Körper bildet (vgl. Köbsell, 18). Innerhalb dieser diskursiven Logik wirken Körper, Geschlecht und Race wechselseitig aufeinander ein. So werden Comicfiguren und ihre Körper, sobald sie erst einmal gezeichnet sind, automatisch in ein intersektionales Netz hegemonialer (Norm-)Zuschreibungen eingebettet (vgl. El Refaie, 72), die sie sowohl zu vergeschlechtlichten als auch zu rassifizierten Körpern werden lassen.

Überzeichnete Körper

»Die millionenfache Vervielfältigung des jungen, hübschen, schlanken und lächelnden Frauentyps entsprang der Vorstellungswelt ihrer Macher (meist Männer), um sich als Vorstellung festzusetzen, zu verstärken und neue Reproduktionen hervorzubringen« (Knigge/Schnurrer, 5) – mit dieser Beobachtung leiten Andreas C. Knigge und Achim Schnurrer 1980 ihre kommentierte Bilddokumentation über ›die Frau‹ im Comic ein, veröffentlicht unter dem Titel *Bilderfrauen. Frauenbilder*. Auf knapp 160 Seiten wird den interessierten Leser_innen eine reichhaltige Fülle an Frauen- und damit auch Körperbildern aus unter-

schiedlichsten historischen Epochen und Genres präsentiert, wie etwa der humoristischen Comicstrips des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der in den 1930er-Jahren besonders populären Abenteuer-Comics, der Ende der 1960er-Jahren aufkommenden Underground-Comics oder aber der bis heute beliebten Superheld_innen- und Science-Fiction-Comics. Auch wenn die Autoren bereits zu Beginn ihres Werkes hervorheben, dass die von ihnen zusammengestellte Sammlung von Illustrationen keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erhebe, so zielt ihre Auswahl dennoch darauf ab, ein für das populäre Massenmedium Comic ›typisches Frauenbild‹ wiederzugeben (vgl. ebd., 3). Dieses sei – so Knigge und Schnurrer – von geschlechtlich codierten Klischees und Stereotypen geprägt, die wiederum ein ganz bestimmtes Schönheits- und Körperideal postulierten, welches die Vorlieben der sowohl männlichen Leserschaft als auch der männlichen Comicautoren und -zeichner widerspiegele (vgl. ebd., 5–6).

In der Tat legt die von Knigge und Schnurrer präsentierte Auswahl an Beispielen nahe, dass das Medium Comic durch die Repräsentation primär stereotyper Geschlechterentwürfe und idealisierter Körperbilder gekennzeichnet ist. So gehört etwa das Bild des besonders hilflosen und passiven, dafür aber umso attraktiveren weiblichen Opfers genauso zum Repertoire des Mediums, wie die Darstellung eines strahlenden, agilen, *weißen*, heterosexuellen, muskulösen Helden, dessen Hauptaufgabe darin besteht, die Welt und ihre Bewohner_innen vor unsäglichem Unheil zu bewahren. In diesem Sinne scheint sich der Comic also nicht unbedingt von anderen (massen-)medialen Formen – wie etwa Film oder Fernsehen – zu unterscheiden, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit eine Tendenz zur Verallgemeinerung und zum Klischee aufweisen (vgl. ebd., 5). Berücksichtigt man jedoch den Aspekt der Medialität, so wird deutlich, dass die Tendenz des Comics zum Stereotyp und Klischee auch in dessen Darstellungstraditionen sowie spezifischer medialer Beschaffenheit begründet liegt. Wie Daniela Kaufmann ausführt, wurden beispielsweise Zeitungscomics bis in die 1960er-Jahre mit Hilfe eines als ›Stereotypie‹ bezeichneten Verfahrens hergestellt.[4] »Dementsprechend wurden Comics sowohl wortwörtlich als auch im übertragenen Sinne von ›Stereotypen‹ erzeugt« – schreibt Kaufmann (Kaufmann 137). In der Tradition der Karikatur verhaftet, bedient sich das grafische Medium Comic zudem einer ganz bestimmten selbstbezüglichen, abstrakten Repräsentationsästhetik, welche als ›überzeichnete Reduktion‹ verstanden werden kann (vgl. Sina 2016, 48–57). Denn obwohl keineswegs von einem einheitlichen oder einzigen, konsequent durchgehaltenen Comicstil die Rede sein kann, sind Zeichenstile im Allgemeinen als Formen der (Über-)Codierung und Vereinfachung zu verstehen. Um mit Hilfe relativ weniger Zeichenstriche eine möglichst eindeutige (visuelle) Aussage treffen zu können, werden Figuren im Comic meist auf ihre wesentlichen Züge reduziert – und gleichzeitig überzeichnet –, so dass sie jederzeit von den Rezipierenden identifiziert und wiedererkannt werden können (vgl. Morgan, 142–143).

Bedingt durch die Serialität sowie Sequenzialität des Mediums müssen Figuren im Comic zudem immer wieder – von Panel zu Panel, Seite zu Seite oder Ausgabe zu Ausgabe – neu gezeichnet und ›wiederaufgeführt‹ werden. Um diese permanente Wiederholung möglichst effektiv gewährleisten zu können, greifen Comickünstler_innen auf ganz bestimmte Strategien zurück: »So begnügen sich manche Künstler_innen mit einer einzigen Figur oder zumindest einem sehr reduzierten Figurenpersonal oder lassen alle Figuren einander ähneln, als Variationen eines bestimmten Körpers«, formuliert etwa Elisabeth Klar (Klar, 223). Aber auch der Rückgriff auf das Darstellungsprinzip der ›überzeichneten Reduktion‹ erleichtert nicht nur die Standardisierung sowie Reproduktion von Comickörpern und -figuren, sondern bringt darüber hinaus einen gewissen Grad an Wiedererkennbarkeit mit sich. »So werden charakteristische Merkmale im Aussehen der Figuren hervorgehoben und dieselben simplifiziert. Einzelne Personen unterscheiden sich nur noch durch […] leicht wiedererkennbare und reproduzierbare Merkmale« (ebd.). Zu den reproduzierbaren Merkmalen, die eine Wiedererkennbarkeit des ›weiblichen Körpers‹ im grafischen Medium Comic gewährleisten sollen und somit ein zentrales Attribut weiblicher Figuren und ihrer ›unvermeidbaren‹ Comickörper darstellen, gehört u. a. die *über*zeichnete Brust. Diese dient nicht nur dazu, die binäre heteronormative Geschlechterdifferenz zwischen weiblichen und männlichen Charakteren zu vereindeutigen und zu festigen, sondern wird ebenfalls dazu genutzt, um bestimmte Frauen-Typen voneinander zu unterscheiden und zu charakterisieren. Besonders deutlich wird dies im Hinblick auf die Visualisierungsstrategien der so genannten *Good* und *Bad Girls* des Superheld_innen-Genres, wie im Folgenden genauer dargestellt werden soll.

Vergeschlechtlichte Körper

Bei der Figur der Amazonen-Prinzessin Diana alias Wonder Woman handelt es sich – nicht zuletzt dank ihres rezenten Kinofilmerfolges – bis heute um die wohl berühmteste und international populärste weibliche Superheldenfigur. Ihren ersten Auftritt hat Wonder Woman 1941 in der achten Ausgabe der *All Star Comics*-Serie. Hier wird die von dem amerikanischen Psychologen William Moulton Marston kreierte Protagonistin als schön wie Aphrodite, weise wie Athena, schnell wie Merkur und stark wie Herkules beschrieben. Zusätzlich zu diesen herausragenden Kräften und Fähigkeiten besitzt die attraktive Superheldin zu Beginn ihrer Comickarriere vornehmlich einen athletischen Körper. Trotz ihrer als männlich konnotierten (und damit potenziell bedrohlich wirkenden) Stärke entspricht die feminine Erscheinung der Superheldin jedoch dank weiblicher Attribute[5] und weicher Rundungen – allem voran Wonder Womans wohlgeformte Brüste – dennoch dem damaligen dominierenden weiblichen Schönheitsideal:

> The final artwork by Harry G. Peter depicted Wonder Woman with white skin, her hair styled into impeccable 1940s waves. A red and gold corset with a plunging back was paired with star-spangled culottes that accentuated her curves. In a few months, the duo [William Moulton Marston, Autor und Harry G. Peter, Zeichner] pushed boundaries of propriety and changed Wonder Woman into tighter, shorter shorts. Her strapless bustier began to expose varying degrees of cleavage. (Martinez, o. S.)

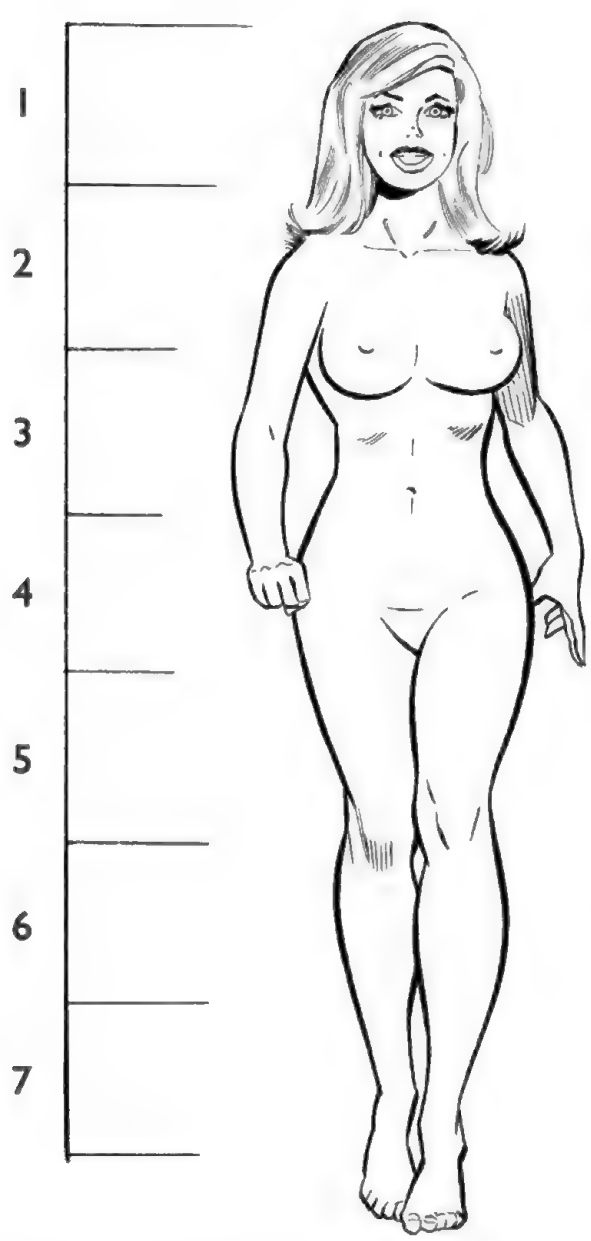
Als attraktive, körperbetonte Figur im knappen Superheldinnen-Kostüm trägt Wonder Woman im *Golden Age*[6] der amerikanischen (Superheld_innen-)Comics maßgeblich zur Etablierung des so genannten *Good Girl*-Subgenres bei, dessen Protagonistinnen von Richard Reynolds als »superheroines« beschrieben werden, die aus zweierlei Gründen als aufregend gälten: weil sie gut aussähen und weil sie Bösewichte verprügeln könnten (Reynolds, 34).

> Good Girl superheroines of the 1940s operated in the wider context of the Vargas pin-up girls, the Just Jane cartoons and sweethearts of the forces such as Betty Grable and Rita Hayworth. Good Girl art takes the signs of pornographic discourse (whips, chains, spikes heels, beautiful but blank faces) and integrates them into the context of non-pornographic story structures. (ebd.)

Mit *good* ist hier also nicht zwingend die moralische Überlegenheit der Protagonistinnen gemeint, sondern vielmehr der Zeichenstil bzw. ihre erotische Darstellungsweise und der damit verbundene hohe Grad ihrer körperlichen Anziehungskraft. Wie genau sich die *Good Girl Art* im Mainstream-Comic definiert bzw. manifestiert, reproduziert und sich von den Repräsentationsstrategien der vermehrt in den 1990er-Jahren aufkommenden *Bad Girl*-Comics unterscheidet, illustrieren Frank McLaughlin und Mike Gold in ihrem Buch *How to Draw Those Bodacious Bad Babes of Comics* (1999). Wie der vielsagende Titel bereits suggeriert, bieten die beiden Autoren ihren Leser_innen eine Anleitung für die zeichnerische Umsetzung der so genannten *Bad Girls*. Im Gegensatz zu den gutmütigen, erotischen *Good Girls* bestechen diese eher negativ konnotierten und dabei stärker sexualisierten Figuren durch ihre extreme Brutalität und Blutrünstigkeit; die wahrscheinlich prominenteste Vertreterin ist mithin auch die von Brian Pulido kreierte Lady Death (vgl. Robbins, 169).

Besonders deutlich wird die Abgrenzung der *Good Girls* von den *Bad Girls* im Hinblick auf ihre jeweiligen Körperdarstellungen, insbesondere die Repräsentationen ihrer Brüste. Wie Marilyn Yalom in ihrer Kulturgeschichte der weiblichen Brust verdeutlicht, wurde die Brust »[a]ls charakteristischer Teil des weiblichen Körpers […] seit Beginn der überlieferten Geschichte mit ›guten‹ und ›bösen‹ Konnotationen belegt« (Yalom, 11). Während die ›gute‹ Brust mit Kraft, erotischer Verführung oder Mütterlichkeit assoziiert werde, gehe »[d]ie Vision der ›bösen‹ Brust […] oft aus einer Kombination von Sex und Gewalt hervor, wie sie uns häufig in Film und Fernsehen, in der Werbung und in der Pornographie begegnet« (ebd.). In diesem Sinne können die archetypischen *Good Girls* als grafische Versinnbildlichung der ›guten‹ Brust verstanden werden, während es sich

bei den brutalen *Bad Girls* um eine Verkörperung der ›bösen‹ Brust handelt. Demnach unterscheiden sich letztere nicht nur durch ihre nahezu dämonische Charakterisierung, sondern auch durch ihre visuelle Inszenierung von den *Good Girls* bzw. von der ›guten‹ Brust. Wie McLaughlin und Gold mit Hilfe einer Proportionsstudie illustrieren, sollen *Good Girls* über eine ›normale‹ Körpergröße verfügen, während *Bad Girls* in der Regel mindestens einen halben Kopf größer sind als ihre klassischen Pendants (Abb. 2). Im direkten Vergleich wird zudem deutlich, dass Körper sowie Brust eines archetypischen *Good Girls* runder und weicher gezeichnet sind als die eines *Bad Girls*. Der Körper eines



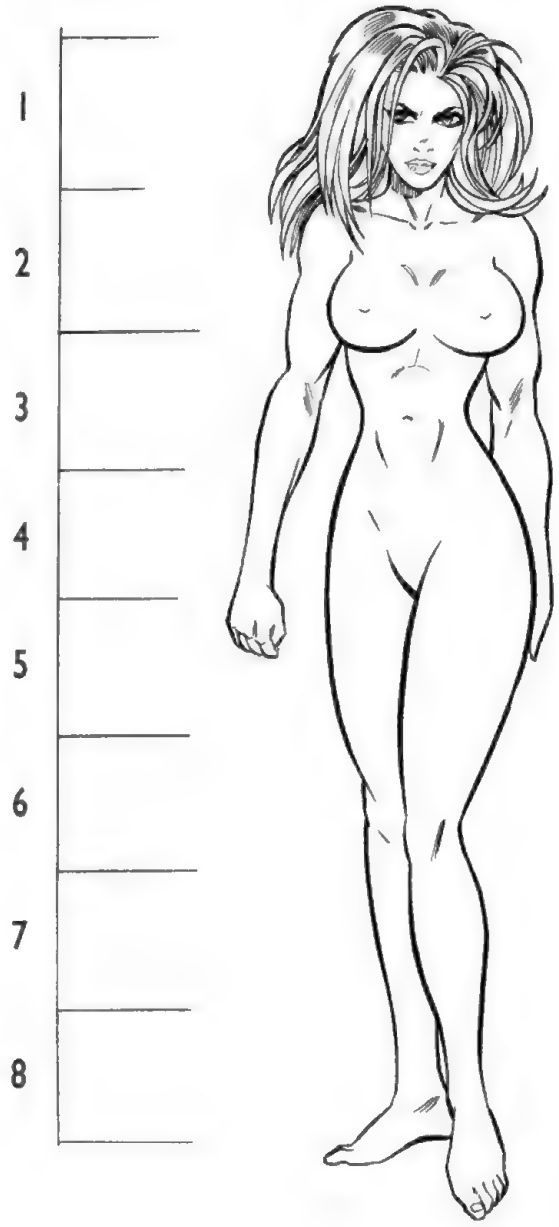


Abb. 2a/b: *Good Girls* vs. *Bad Girls*

Bad Girls besitzt nicht nur mehr zeichnerisch definierte Muskeln, wild zerzauste lange Haare und deutlich längere Beine. Auch ihre anatomisch unmöglich schlanke Taille sowie ihre auffallend großen, straffen Brüste tragen dazu bei, das hyper-sexualisierte Figurenstereotyp des *Bad Girls* zu definieren, es identifizierbar, unterscheidbar und gleichzeitig wiedererkennbar zu machen.

Geschlechtlich codierte Überzeichnungen dieser Art lassen sich natürlich auch in der Darstellung männlicher Superhelden und ihrer Körper ausmachen. Wie Aaron Taylor in seinem Beitrag »He's Gotta Be Strong, and *He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life«: Investigating the Engendered Superhero Body* (2007) verdeutlicht, zeichnen sich Superhelden bzw. ihre Comickörper in der Regel durch eine grenzüberschreitende Qualität aus, welche sich u. a. in anatomischen Übertreibungen, wie etwa der besonders muskulösen, hypermaskulinen Brust, manifestiert (vgl. 345–347). Gleichzeitig ist jedoch zu bemerken, dass die männliche Sexualität im Vergleich zur hyper-sexualisierten Darstellung von Superheldinnen weitaus weniger hervorgehoben wird »and that men's athletic abilities are stressed far above and beyond attractiveness« (Robbins, 166).

Der Trend zum großbusigen *Bad Girl* als Fetischobjekt männlicher Begierde bringt in den 1990er-Jahren nicht nur neue Figuren wie etwa Red Monika, Danger Girl oder die zuvor erwähnte Lady Death hervor,[7] sondern erfasst ebenfalls bereits etablierte Comiccharaktere – wie auch Trina Robbins in ihrem Buch *The Great Women Super Heroes* (1996) bemerkt: »By the nineties, comic books had become not merely a boy's club, but a Playboy Club. Using a kind of secular logic, editors at the major comic companies continue to produce sex object-heroines which appeal to a male audience« (Robbins, 166). So erhält beispielsweise die bereits in den 1940er-Jahren zum ersten Mal erschienene

BUT BEHIND THE PANTHER APPEARS AN EVEN MORE SINISTER FORM!
CATWOMAN! SAVE ME FROM THAT PANTHER!
I WILL-- BUT ONLY IF YOU GIVE ME THAT CASE OF DIAMONDS YOU WERE HIRED TO DELIVER TO THE GOTHAM JEWELERS COMPANY!
183a. From this . . .
183b. to this . . . in fifty years. Left, the original version of Catwoman in a stylish 1940s dress; right, Jim Balent's Catwoman, one of the few DC superheroines with her own book in the 1990s.
163

Abb. 3: Catwoman im körperbetonten Superheldinnen-Kostüm.

Catwoman Anfang der 90er bei DC Comics endlich ihre eigene Heftreihe – ein Umstand, der nicht zwingend als Emanzipation der Figur, sondern als Zuspitzung einer dem männlichen Publikum dienenden Warenlogik zu lesen ist, was sich im kommerziellen Erfolg der *Bad Girl*-Comics im Allgemeinen widerspiegelt (vgl. ebd., 169).[8] Damit verbunden ist entsprechend auch eine Veränderung des Erscheinungsbildes der Catwoman-Figur: Den darstellerischen Konventionen der *Bad Girl Art* entsprechend kommt die filigrane Katzenfrau nunmehr im hautengen Kostüm mit sexy geschwungenen Hüften, langen Beinen und »enormous, exaggerated breasts« (ebd., 166) daher (Abb. 3). Im Zuge des *Bad Girl*-Booms erhält auch Wonder Woman, die in den 1970er-Jahren zur Ikone der Frauenbewegung avancierte,[9] in den 90ern erneut ihr eigenes Comicheft und durchläuft unter der Feder des brasilianischen Comiczeichners Mike Deodato Jr. dabei zugleich eine visuelle ›Überarbeitung‹, die den Feministinnen der ersten Welle vermutlich nicht gefallen hätte und die Les Daniels wie folgt zusammenfasst:

> What Deodato brought to the series was the most overtly eroticized version of Wonder Woman to see print: a long-legged, full-bosomed, sloe-eyed beauty who may have been an impossible caricature of a woman but by the same token was powerful cartooning. (Daniels, 186)

Dementsprechend wird die Figur der Wonder Woman in der von Mike Deodato Jr. (Zeichner) und William Messner-Loebs (Autor) inszenierten Mini-Serie *The Contest* (1994–1995) vornehmlich in unnatürlichen Posen gezeigt, welche besonders dynamisch wirken sollen und die körperlichen Reize der Superheldin – insbesondere ihre absurd langen Beine, ihren straffen Hintern, ihre schmale Taille und ihre überdimensionierten Brüste – prominent in Szene setzen. Dies lässt sich auch auf den ersten drei Seiten der auf dem deutschen Markt unter dem Titel *Die Rückkehr der Amazonen-Prinzessin. Wonder Woman* (1998)[10] bei Dino Comics erschienenen Storyline beobachten. Den Konventionen des Superheld_innen-Genres folgend, beginnt das erste Comicheft der insgesamt sechsteiligen Serie[11] auf der rechten Seite zunächst mit einem *splash panel*,[12] welches die Protagonistin ganzfigurig zeigt. Als wäre sie einer Zeichenvorlage von McLaughlin und Gold entsprungen, wird Wonder Woman hier mit wehender Haarpracht, gespreizten Beinen und leicht gedrehtem Körper dargestellt, so dass zwar das Gesicht der Superheldin kaum zu erkennen ist, dafür aber ihre markanten Brüste deutlich zu sehen sind (Abb. 4). Die folgende Doppelseite präsentiert den Leser_innen eine dynamische Panelsequenz, die einer Bewegungs- bzw. Körperstudie gleicht und durch den Einsatz der gewählten Posen, Perspektiven und fragmentierten Bildausschnitte eine detaillierte, oder besser gesagt voyeuristische Betrachtung der knapp bekleideten Superheldin ermöglicht.[13] Aber auch im weiteren Verlauf der Mini-Serie werden immer wieder einzelne Körperteile, allem voran die überzeichneten Brüste der Protagonistin (sowie der anderen weiblichen Charaktere) hervorgehoben, fokussiert und damit sexualisiert.

Abb. 4: Sexy Wonder Woman.

Die Überzeichnung des weiblichen Körpers im Rahmen der *Bad Girl Art* bringt sowohl im Falle von Wonder Woman als auch von Catwoman eine Steigerung der Verkaufszahlen mit sich (vgl. Robbins, 166). Der Erfolg der *Bad Girls* beschränkt sich jedoch nicht ausschließlich auf die Comicindustrie. Mit der Cyberheldin Lara Croft, deren große Brüste maßgeblich zu ihrem Erfolg beitrugen, lässt sich ebenfalls im Video- und Computerspiel der 1990er-Jahre ein Trend zu »*extreme* versions of the sexy, tough female« (Herbst, 28; Herv. im Orig.) ausmachen. In diesem Zusammenhang bemerkt Claudia Herbst: »[v]irtual females such as Lara negotiate the loopholes of the provocatively acceptable. Her measurements, at times verging on the obscene, at times on the absurd, defy not only nature but also the properties of silicon« (ebd.). Genau wie bei den *Bad Girls* des Comics handelt es sich also auch bei digital generierten hyper-sexualisierten Heldinnen à la Lara Croft um geradezu groteske Figuren, deren Körper im Allgemeinen – und Brüste im Speziellen – jeglichem anatomischen ›Realismus‹ entsagen.

Daher verwundert es auch nicht, dass die sexualisierte Darstellung knapp bekleideter (Super-)Heldinnen mit überdimensioniertem Busen immer wieder feministische Proteste auslöste. Beispielhaft sei hier das 1998 gegründete und ausschließlich von Frauen herausgebrachte Web-Zine *Sequential Tart* erwähnt. Als direkte Reaktion auf die fantastischen Proportionen der *Bad Girls* findet sich etwa im Rahmen der Kolumne *Bizarre Breasts* eine Anleitung für die anatomisch korrekte Repräsentation weiblicher Brüste im Comic (vgl. Malnassy, o. S.). Neben einem Plädoyer für realistischere Proportionen, weniger Dekolleté und die Berücksichtigung simpler physikalischer Gesetze (wie beispielsweise der Schwerkraft) werden die Leser_innen des Artikels ebenfalls auf die Vielfalt unterschiedlicher Brusttypen, -größen und -formen hingewiesen, die im Medium Comic ihre zeichnerische Umsetzung finden sollten.[14]

Rassifizierte Körper

Zu Beginn seines Aufsatzes *Das Licht der Welt. Weiße Menschen und das Film-Bild* bemerkt der britische Film- und Kulturwissenschaftler Richard Dyer, dass Körper »nicht nur von Geschlecht, sondern auch von ›Rasse‹ definiert werden« (Dyer, 177). Mit ›Rasse‹ bzw. Race ist hier eine »erkenntnistheoretische politische Kategorie« (ebd., 178) gemeint, die, wie auch Dyer konstatiert, im Rahmen einer kritisch-reflexiven Betrachtung medialer Artefakte »umfassend behandelt und analysiert werden« (ebd.) muss. Genau wie bei der Kategorie Gender handelt es sich auch bei Race um eine soziale Konstruktion, die es von einem biologischen, essenzialistischen ›Rassen‹-Begriff und Verständnis zu unterscheiden gilt (vgl. u. a. Kimmich et al.). Ähnlich wie die Kategorie Gender ist also auch Race als »biologisch und sozial konstruiertes Ordnungsprinzip« (Lutz, 220) zu verstehen und nicht als ahistorische kulturelle Konstante. Und genau wie die Kategorie Gender steht auch die Kategorie Race niemals für sich allein, sondern ist stets in ein komplexes Gefüge intersektionaler Relationen eingebettet. Daher gilt es, Race, Gender und weitere differenzstiftende Strukturkategorien in »ihrer zeitlichen und räumlichen Dis-Kontinuität« (ebd.) zu begreifen und ihre wechselseitigen Verknüpfungspunkte zu analysieren.[15] Um dies zu verdeutlichen soll im Folgenden die von Mark Millar und John Romita Jr. kreierte Superheld_innen-Serie *Kick-Ass: The New Girl* (2018) näher beleuchtet werden.

Protagonistin der bis dato 18-teiligen Comicreihe[16] ist die Afro-Amerikanerin Patience Lee, eine Soldatin der US Army, die nach ihrem letzten Einsatz in Afghanistan zu ihrer Familie nach Albuquerque in New Mexico zurückkehrt und feststellen muss, dass ihr Ehemann während ihrer Abwesenheit fremdgegangen ist und sie und ihre zwei Kinder verlassen hat. Um sich und ihre Familie finanziell über Wasser zu halten, arbeitet die nunmehr alleinerziehende Veteranin zunächst als Kellnerin, doch der schlecht bezahlte Job reicht nicht aus, um den von ihrem Mann angehäuften Schuldenberg zu begleichen. Anstatt das Jobangebot ihres in zwielichtige Gang-Geschäfte verwickelten Schwagers anzunehmen, beschließt Patience ihre kämpferischen Fähigkeiten dazu einzusetzen, die Kriminellen, die ihre Nachbarschaft fest im Griff haben, auszurauben, um so ihre finanziellen Probleme zu lösen und dabei gleichzeitig etwas Gutes zu tun.[17] Mit dem Ziel, ihre wahre Identität zu verbergen, schlüpft Patience in einen grünen Taucheranzug, der sie prompt zur maskierten Superheldin werden lässt. Damit tritt die Protagonistin in die Fußstapfen des 16-jährigen Dave Lizewski, dem ›original‹ Kick-Ass und ›Vorgänger‹ von Patience, der in der von Autor Mark Millar und Zeichner John Romita Jr. kreierten Erfolgsserie *Kick-Ass* von 2008 bis 2010 als *real life superhero* in den Straßen von New York auf Verbrecherjagd ging.[18] Während der *weiße*, mittelständische Dave (alias Kick-Ass) jedoch über keinerlei spezielle Fertigkeiten verfügte, sich lediglich aus Langeweile verkleidete und bei seinem ersten Auftritt als Superheld kläglich scheiterte und von der Superheldin Hit-Girl gerettet werden musste (vgl. Millar und Romita

Jr. 2008, unpag.), meistert ›die Neue‹ Kick-Ass ihre erste Bewährungsprobe mit Bravour und überwältigt sämtliche Gegner im Rahmen einer äußerst brutalen Auseinandersetzung souverän und ohne fremde Hilfe (ebd.).

Mit *Kick-Ass: The New Girl* präsentieren Millar und Romita Jr. ihren Leser_innen eine Remedialisierung der im Marvel Icon Verlag publizierten Comicserie, die auf den ersten Blick mit einer für das Superheld_innen-Genre ungewöhnlich diversen Protagonistin besticht. Wie Millar selbst in einem Interview mit dem amerikanischen Unterhaltungsmagazin *Entertainment Weekly* formuliert, handelt es sich bei alleinerziehenden, afro-amerikanischen »mom heroes« aus der Arbeiterklasse bis heute um eine Seltenheit im populären Superheld_innen-Genre: »I'm a big fan of things I haven't seen before, and superhero mothers are, as far as I'm aware, in short supply. Since 1938, most superheroes have tended to come from the same socio-economic background, same ethnicity, and same class, so the stories can often feel a little generic« (Millar zit. n. Holub, o. S.).[19] Die von Millar beschriebene mangelnde Diversität des Genres wird auch von Frances Gateward und John Jennings konstatiert, wenn die beiden Autor_innen in der Einleitung zu ihrem Sammelband *The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art* (2015) bemerken, dass das Superheld_innen-Universum nach wie vor überwiegend männlich und *weiß* geprägt sei:[20]

> The genre of the superhero is very much a white-male-dominated power fantasy that is itself very much based in ideas around physical performance and power in relation to the negotiation of identity. Because the Black body has historically been linked to physicality and not intelligence, the depictions of Black superheroes already have inherent issues built into the very conventions of the genre. (Gateward/Jennings, 4–5)

So sehen gängige Konventionen des Superheld_innen-Genres beispielsweise vor, dass Schwarze Frauenfiguren, wie etwa die populäre Marvel Superheldin Storm, eine Reihe rassifizierter und geschlechtlich codierter Eigenschaften aufweisen, die sie im Rahmen eines in kolonialen Denkmustern verhafteten Prozesses des *othering* als hypersexualisiert, animalisch, mysteriös, exotisch und fremd charakterisieren (vgl. Brown, 137–138; Dalbeto und Oliveira, 4–5). Dementsprechend besitzt Storm etwa die Superkraft, das Wetter kontrollieren zu können und bekräftigt damit das Stereotyp der vermeintlichen ›Naturverbundenheit‹ von Frauen im Allgemeinen und ›wilden‹ Schwarzen Frauen im Speziellen.[21] Die Tatsache, dass Storm die Kontrolle über ihre Superkräfte verliert, wenn sie zu emotional wird, führt darüber hinaus zur Reproduktion und Verfestigung der stereotypen Annahme, Frauen und *people of colour* seien per se besonders leidenschaftlich, irrational und affektiv (vgl. Cocca, 6).

In seinem Aufsatz *Panthers and vixens: Black superheroines, sexuality, and stereotypes in contemporary comic books* (2013) weist auch Jeffrey A. Brown auf die am Beispiel von Storm beschriebene intersektionale »twin burden« (Brown, 137) rassistischer und sexistischer Stereotypisierung in populären Bildmedien hin. Er argumentiert: »Black women in the media, especially

within the superhero genre, are still constructed as exotic sexual spectacles, as erotic others« (Brown, 134).[22] Daher verwundert es nicht, dass das Medium Comic im Allgemeinen sowie das Superheld_innen-Genre im Speziellen einen fruchtbaren Nährboden für die Repräsentation rassifizierter Stereotype liefert.[23] In seinen Ausführungen zu Marvels *Black Panther: Deadliest of the Species* (Hudlin/Lashley) und DCs *Vixen: Return of the Lion* (Wilson et al.), arbeitet Jeffrey A. Brown rekurrierende Themen und Darstellungsmodi heraus, die er als charakteristisch für die stereotype Repräsentation Schwarzer Superheldinnen in der sequenziellen Kunst erachtet. Während Superheld_innen-Narrative in der Regel in realen oder fiktiven US-amerikanischen Städten angesiedelt sind, um den Protagonist_innen die Möglichkeit zu geben, den *American Way of Life* auf heimischem Boden zu verteidigen, dient in beiden von Brown analysierten Comics der ›dunkle Kontinent‹ Afrika als exotisches und unheilvolles Setting. Gefährliche wilde Tiere wie Panther und Löwen sind hier genauso Teil der Szenerie wie mysteriöse Voodoo-Praktiken (vgl. ebd., 142). Dieser deutliche Hang zum Exotismus findet sich ebenfalls in den animalischen Kostümen und Superkräften der Schwarzen Protagonistinnen: »This animalistic association is a clear remnant of colonial stereotypes that characterized African women as the embodiment of an abnormal, voracious and almost beastial sexuality« (ebd., 143).

Abb. 5a/b: Rassifizierte Hypersexualisierung im Superheldinnen-Comic

Die rassifizierte Hypersexualisierung, welche die ›sexuelle Natur‹ der Schwarzen Protagonistinnen und ihrer Körper als animalisch und damit als von der menschlichen Norm abweichend markiert, tritt in der Covergestaltung der von Jeffrey A. Brown analysierten Comics besonders zum Vorschein. So zeigt das Cover von *Black Panther: Deadliest of the Species* die Superheldin Shuri (alias Black Panther) in einem hautengen mit Fellkragen besetzten schwarzen Kostüm, wie sie sich lasziv und in bester Pin-Up-Tradition an einen Dschungelbaum lehnt und dabei einen zähnefletschenden Panther streichelt. Durch das extrem enganliegende Kostüm werden ihre üppigen runden Brüste, die anatomisch unmöglich schlanke Taille und ihre sexy Hüfte auffallend betont (Abb. 5a).[24] Der Fellkragen, die krallenähnlichen Finger und spitzen Ohren sowie die lange, aus knochenartigen Gebilden bestehende Kette, die sie um den Hals trägt, komplettieren die überzeichnete, körperbetonte Inszenierung der ›sexy Raubkatze‹.

Ein ähnliches Motiv ist auch auf dem Cover von *Vixen: Return of the Lion* zu sehen. Hier wird die Protagonistin in verführerischer Pose dargestellt, wie sie mit langen, übereinandergeschlagenen Beinen im hohen Gras einer wilden Steppe sitzt (Abb. 5b). Hinter ihr, ebenfalls im hohen Gras sitzend, sehen wir einen majestätischen Löwen mit wallender Mähne, an den sich Vixen schmiegt. Genau wie Black Panther trägt auch sie ein hautenges Kostüm, das ihre körperlichen Reize unterstreicht und dabei zugleich ihre animalischen Züge hervorhebt. Und genau wie Black Panther ähnelt auch ihre äußere Erscheinung (u. a. in Farbigkeit und Haarpracht) der des wilden Tieres, das sich neben bzw. hinter ihr befindet. Für Brown handelt es sich bei diesen beiden Covermotiven um »symbolic images« (Brown, 144), deren naturalisierende Stereotypisierung nicht nur exemplarisch für die comictypische Sexualisierung und Objektifizierung von Superheldinnen in populären Bildern, sondern ebenfalls für eine rassifizierte Fetischisierung Schwarzer Frauenfiguren und ihrer Körper(bilder) steht.

Auf dem Cover von *Kick-Ass: The New Girl. Book One* (2018) wird die Protagonistin der Comicreihe ebenfalls prominent in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu der am Beispiel von Black Panther und Vixen beschriebenen mehrdimensionalen Verschränkung von stereotyper Exotisierung und Hypersexualisierung wird hier jedoch auf eine andere Form der Bild- und Körpersprache zurückgegriffen (Abb. 6). So ist der grüne Taucheranzug, den Patience auf dem Cover trägt und der ihre Superheld_innnen-Identität als Kick-Ass maßgeblich definiert, zwar durchaus figurbetont. Im Vergleich zu den extrem sexualisierten Outfits von Black Panther und Vixen bedeckt er allerdings den schlanken, androgynen Körper der Superheldin, ohne ihn dabei zu fetischisieren. Insgesamt wirkt die Kostümierung der Protagonistin schlicht und funktional. Während Panther und Vixen in erotischen Posen und mit verführerischem Blick vor aufwändiger Kulisse inszeniert werden, sehen wir Patience alias Kick-Ass, wie sie vor einem leeren Hintergrund steht, die Maske ihres Superheldinnen-Kostüms in ihren Händen hält und dabei die Rezipierenden mit einem entschlossenen, kämpferischen Blick direkt anschaut. Bei Patience alias Kick-Ass handelt es sich hier also nicht um die Verkörperung eines

passiven ›erotischen Spektakels‹, das ausschließlich angesehen wird. Den Rezipierenden wird hier vielmehr eine selbstbewusste Frau präsentiert, die sich ›aufrichtet‹[25] und sich aktiv aus ihrer misslichen Lage zu befreien versucht, indem sie in die Rolle der ›neuen Kick-Ass‹ schlüpft und sich so von einem kolonisierten Schwarzen Objekt zu einem selbstbestimmten Schwarzen Subjekt emanzipiert. Denn wie bell hooks verdeutlicht, ist und war das Hinsehen bzw. das Erwidern eines Blickes »weltweit eine Geste des Widerstands für kolonisierte Schwarze« (hooks, 93).

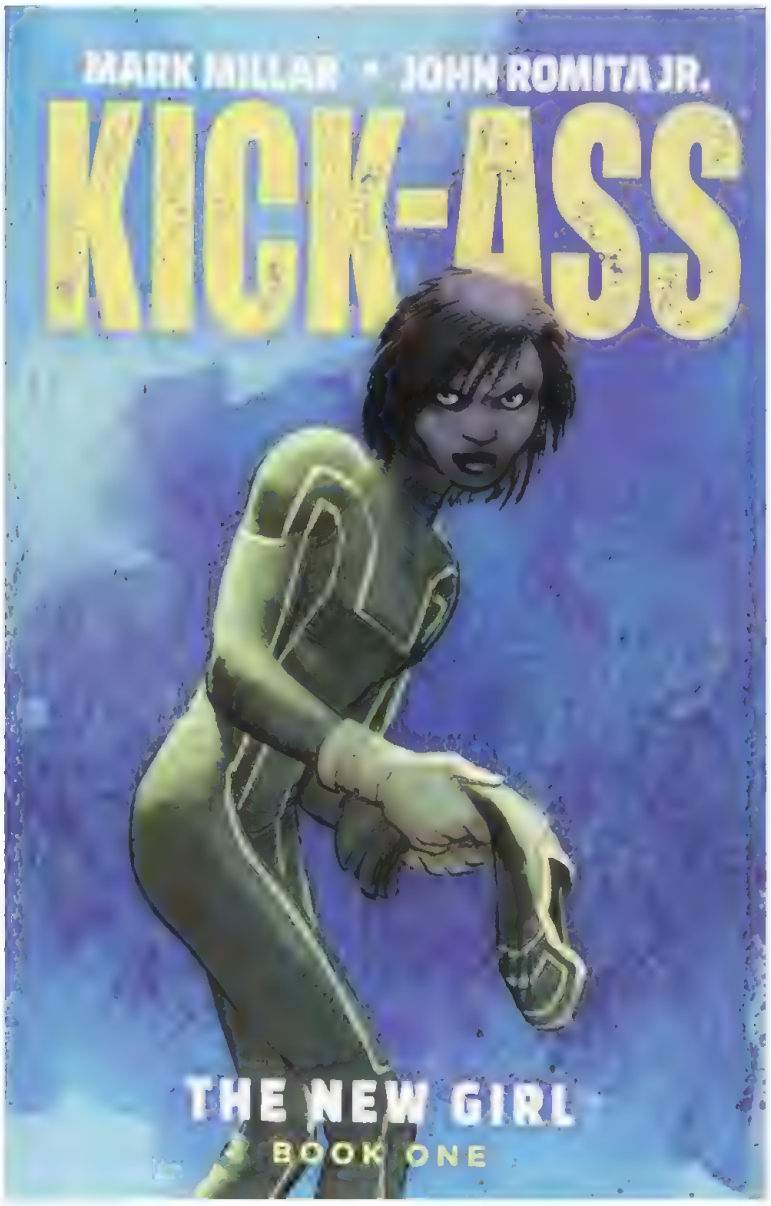


Abb. 6: Alternative Bildsprache in *Kick-Ass: The New Girl.*

Auch wenn Patience über keine besonderen Superkräfte verfügt, handelt es sich dennoch um eine äußerst fähige und heroische Figur, die nicht nur ihre überdurchschnittliche Kampfkunst und ihren athletischen Körper, sondern auch ihren Intellekt einsetzt, um ihre Ziele zu erreichen.[26] Neben dem Wunsch, der Schuldenfalle zu entkommen, ist ihr ›heldenhaftes‹ Handeln primär von Uneigennützigkeit und Selbstlosigkeit geprägt.[27] Damit widerspricht ihre Charakterisierung sowohl der rassistischen Annahme, Schwarze seien per se nicht vertrauenswürdig und inkompetent (vgl. Whaley, 20) als auch einer stigmatisierenden Etikettierung als *welfare queen*, einem vor allem im angloamerikanischen Raum weit verbreiteten diskriminierendem Stereotyp, das Schwarze alleinerziehende Mütter als faul, promiskuitiv und nutznießerisch diffamiert und dadurch das Zusammenspiel der differenzstiftenden Kategorien Race, Klasse und Gender verdeutlicht (vgl. Foster): »The welfare queen is an image of an uneducated, poor, single Black woman who does not want to work but has many children in order to take advantage of public assistance« (Rosenthal/Lobel, 416).[28]

Obwohl Patience Lee alias Kick-Ass zu einer vermehrten Sichtbarkeit Schwarzer Frauenfiguren im Superheld_innen-Comic beiträgt und dabei bestimmte stereotype Erzähl- und Darstellungsformen (phasenweise) unterläuft, ist in *Kick-Ass. The New Girl* jedoch leider keine *dauerhafte* Unterminierung rassistischer und sexistischer Stereotypisierung zu beobachten. Dies wird deutlich, wenn alle bis dato erschienen 18 Ausgaben der Superheld_innen-Serie in den Blick genommen werden. Während Patience im ersten Band der Comicreihe noch als androgyne Protagonistin im funktionalen Taucheranzug-Kostüm daherkam, ist im Verlauf der Serie eine deutliche Veränderung bezüglich ihrer Körperdarstellung und (visuellen) Charakterisierung zu beobachten. Unter der Federführung von Autor Steve Niles und Zeichner Marcelo Frusin, die sich ab Ausgabe sieben bzw. Band zwei für die Umsetzung der Comicserie verantwortlich zeichnen, wandelt sich Patience zu einer überzeichneten sexy Schwarzen Superheldin mit prallen ›weiblichen Rundungen‹, die durch ein hautenges Kostüm besonders hervorgehoben werden. Im Zuge dieses visuellen ›Makeovers‹ nimmt nicht nur die Oberweite der Protagonistin deutlich zu, während sich ihre Taille merklich verkleinert. Auch ihre Gesichtszüge werden weicher und femininer (vgl. Niles/Frusin 2019a; Niles/Frusin 2019b).

Im zweiten und dritten Band der *Kick-Ass. The New Girl*-Reihe lassen sich außerdem wiederholt Panels ausmachen, die die Protagonistin von der Taille abwärts und vornehmlich von hinten zeigen und so ihren ebenfalls deutlich an Umfang zugenommen Hintern fokussieren und fetischisieren (Abb. 7). Indem der Po der Superheldin durch spezifische Posen, Perspektiven und fragmentierte Bildausschnitte explizit in Szene gesetzt

WHAT HAPPENED? DID YOU FIND SANTOS' HIDEOUT?
NO, I DIDN'T. I HAD SOME TROUBLE.
BUT HE FOUND US, AND THAT'S WHY WE'RE HERE NOW. HE'S PLAYING WITH US.

Abb. 7: Voyeuristische Ästhetik in *Kick-Ass: The New Girl.*

wird, reproduzieren die Macher der Serie nicht nur eine voyeuristische Ästhetik, die auf Objektifizierung und Sexualisierung setzt.[29] Mit dem expliziten Fokus auf den Hintern der Protagonistin schreibt sich die Bildsprache des Comics in eine sowohl diskriminierende als auch pathologisierende Tradition ein, die weibliche Sexualität im Allgemeinen und die Sexualität Schwarzer Frauen im Speziellen »mit dem Bild des Gesäßes verknüpft« (Gilman, 132), wie Sander L. Gilman bereits 1985 in seinen Ausführungen zur Ikonografie weiblicher Sexualität im 19. Jahrhundert konstatiert. Am Beispiel der historischen Figur Saartje Baartman zeigt Gilman die historische Verschränkung von (wissenschaftlichem) Rassismus und Sexismus auf. Dabei erläutert er, wie Baartman Anfang des 19. Jahrhunderts versklavt und nach London gebracht worden war, wo sie aufgrund ihrer körperlichen Merkmale, allem voran wegen ihres markanten Hinterteils, als ›exotische Kuriosität‹ ausgestellt wurde und unter dem Namen ›Hottentotten-Venus‹ traurige Berühmtheit erlangte.[30]

Fazit

Den Ausgangspunkt für die hier vorliegenden Überlegungen zu Comic, Körper und Gender bildete die allegorische Zeichnung *La Bande Dessinée* (2007) des franko-serbischen Künstlers Enki Bilal. Als grafische Antwort auf die Frage »*Qu'est-ce que la Bande Dessinée?*« konzipiert, verdeutlicht Bilals Zeichnung die geschlechtliche Codierung des Mediums und macht so auf die im Comic eingelassenen diskursiven Bezeichnungs- und Zuschreibungsprozesse aufmerksam. Denn obwohl der Vielfalt von Körperentwürfen und -bildern im grafischen Medium Comic theoretisch keine Grenzen gesetzt sind, handelt es sich zumindest bei den hier präsentierten Anatomien und Physiognomien stets um überzeichnete Reduktionen, die nicht nur einen deutlichen Hang zur Stereotypie, sondern stets auch soziokulturelle und differenzstiftende Markierungen aufweisen, die es im Rahmen einer kritisch-reflexiven Analyse zu untersuchen und zu hinterfragen gilt. So wurde in diesem Beitrag anhand der Superheldinnen Wonder Woman und Patience Lee (alias Kick-Ass. The New Girl) nicht nur exemplarisch die konstitutive Verbindung von Comic, Körper und Geschlecht veranschaulicht, sondern auch das interdependente Zusammenspiel von Gender mit anderen Strukturkategorien wie etwa Race aufgezeigt und verdeutlicht, wie im Medium Comic soziokulturelle Vorstellungen von geschlechtlich und ethnisch codierter Körperlichkeit repräsentiert und verhandelt werden.

Bibliografie

Bilal, Enki (A): La Bande Dessinée. In: Beaux Arts magazine hors-série: ›Qu'est-ce que la Bande Dessinée?‹. Boulogne: Beaux Arts editions, 2007, Cover.

Bricken, Rob: 10 Stupid Arguments People Use to Defend Comic Book Sexism. <http://io9.gizmodo.com/10-stupid-arguments-people-use-to-defend-comic-book-sex-1636381824>. 2014. Letzter Zugriff am 27.10.2020.

Brown, Jeffrey A.: Panthers and Vixens: Black Superheroines, Sexuality, and Stereotypes in Contemporary Comic Books. In: Black Comics. Politics of Rage and Representation. Hg. v. Sheena C. Howard und Ronald L. Jackson II. London: Bloomsbury, 2013, S. 133–149.

Cocca, Carolyn: Reproducing Inequality and Representing Diversity: The Politics of Gender in Superhero Comics. In: Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer, 2020, S. 1–18.

Coogan, Peter: Superhero: The Secret Origin of a Genre. Austin: Monkey Brain Books, 2006.

Dalbeto, Lucas de Carmo und Ana Paula Oliveira. 2015. Oh My Goddess: Anthropological Thoughts on the Representation of Marvel's Storm and the Legacy of Black Women in Comics. The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship 5.1 (2015), S. 1–5.

Daniels, Les: Wonder Woman: The Complete History. San Francisco: Chronicle Books, 2004.

Deodato Jr., Mike (P) und William Messner-Loebs (W): Die Rückkehr der Amazonen-Prinzessin! Wonder Woman. #1, Juli 1998. Karlsruhe: Dino Verlag, 1998.

Ditschke, Stephan und Anjin Anhut: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Comics - zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Hg. v. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein. Bielefeld: transcript, 2009, S. 131–178.

Dyer, Richard: Das Licht der Welt. Weiße Menschen und das Film-Bild. In: Gender & Medien-Reader. Hg. v. Kathrin Peters und Andrea Seier. Zürich: Diaphanes, 2016, S. 177–194.

El Refaie, Elisabeth: Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Foster, Carly Hayden: The Welfare Queen: Race, Gender, Class, and Public Opinion. In: Race, Gender & Class 15.3/4 (2008), S. 162–179.

Gateward, Frances/Jennings, John. Introduction: The Sweeter the Christmas. In: The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art. Hg. v. Frances Gateward und John Jennings. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 2015, S. 1–18.

Gilman, Sander L.: Schwarze Körper, weiße Körper. Zur Ikonografie weiblicher Sexualität. In: Gender und Medien-Reader. Hg. v. Kathrin Peters und Andrea Seier. Berlin: Diaphanes, 2016 [1985], S. 119–138.

Hall, Stuart: Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag, 2004.

Herbst, Claudia: Lara's Lethal and Loaded Mission: Transposing Reproduction and Destruction. In: Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture. Hg. v. Sherrie. A. Inness. New York: Palgrave MacMillan, 2004, S. 21–45.

Herrmann, Ralf: Begriffe der Schrift- und Druckkunst die in die Allgemeinsprache übergingen. <http://www.typografie.info/3/artikel.htm/wissen/druckerei-begriffe-alltagssprache/>. 2014. Letzter Zugriff am 27.10.2020.

Holub, Christian: Mark Millar teases new *Kick-Ass* protagonist Patience Lee. The prolific comic writer introduces his newest hero. In: Entertainment Weekly. <https://ew.com/books/2018/01/17/mark-millar-kick-ass-patience-lee/>. 2018. Letzter Zugriff am 25.04.2020.

hooks, bell: Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen. In: Gender und Medien-Reader. Hg. v. Kathrin Peters und Andrea Seier. Berlin: Diaphanes, 2016 [1992], S. 91–108.

Hudlin, Reginald (W) und Ken Lashley (P): Black Panther. Deadliest of the Species. New York: Marvel, 2009.

Kaufmann, Daniela: Art Spiegelmans *Maus*. Vom Suchen und Finden (k)einer Metapher. In: Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust. Hg. v. Nina Heindl und Véronique Sina. Münster: LIT, 2017, S. 127–142.

Kimmich, Dorothee, Stephanie Lavorano, Franziska Bergmann (Hg.): Was ist Rassismus? Kritische Texte. Stuttgart: Reclam, 2016.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara. Eder, Elisabeth Klar & Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 219–236.

Klähr, Alexander: Frauenbilder in der graphischen Literatur. Vorüberlegungen am Beispiel amerikanischer Superheldencomics. <http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/06nov_klaehr.pdf>. Letzter Zugriff am 28.10.2020.

Knigge, Andreas C.: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Reinbek: Rowohlt, 1996.

Knigge, Andreas. C. und Achim Schnurrer: Bilderfrauen/Frauenbilder. Eine kommentierte Bilddokumentation über das Bild der Frau im Comic. Hannover: Edition Becker & Knigge, 1980.

Köbsell, Swantje: Gendering Disability: Behinderung, Geschlecht und Körper. In: Gendering Disability: Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Hg. v. Jutta Jakob, Swantje Köbsel und Eske Wollrad. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 17–34.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Körper. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Hg. v. Christina von Braun und Inge Stephan. Köln: Böhlau 2009 [2005], S. 66–81.

Lutz, Helma: Differenz als Rechenaufgabe: über die Relevanz der Kategorien Race, Class und Gender. In: Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft. Hg. v. Helma Lutz und Norbert Wenning. Opladen: Leske + Budrich, 2001, S. 215–230. Formal überarbeitete Version der Originalveröffentlichung. <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/lutz/>. Letzter Zugriff am 03.05.2020.

Malnassy, L.K.: The Bizarre Breasts Tutorial. How to Draw Breasts. Sequential Tart. <http://www.sequentialtart.com/archive/july02/bb_0702.shtml>. 2002. Letzter Zugriff am 28.10.2020.

Martinez, Diana: The Fitful Evolution of Wonder Woman's Look. The superhero's appearance has been shaped from the start by American culture's ever-changing ideas of female

independence and beauty. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/06/the-fitful-evolution-of-wonder-womans-look/529308/>. 2017. Letzter Zugriff am 28.10.2020.

McLaughlin, Frank/Gold, Mike: How to Draw Those Bodacious Bad Babes of Comics. Los Angeles: Renaissance Books, 1999.

Millar, Mark (W) und John Romita Jr. (P): Kick-Ass. The Graphic Novel. London: Titan Books, 2010.

Millar, Mark (W) und John Romita Jr. (P): Kick-Ass: The New Girl. Book One. Portland: Image, 2018.

Morgan, Harry: Gibt es eine Ästhetik des Comics? In: Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums. Hg. v. Thomas Becker. Essen: Bachmann, 2011, S. 137–146.

Niles, Steve (W) und Marcelo Frusin (P): Kick-Ass: The New Girl. Book Two. Portland: Image, 2019a.

Niles, Steve (W) und Marcelo Frusin (P): Kick-Ass: The New Girl. Book Three. Portland: Image, 2019b.

Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R.A. Wilde und Janina Wildfeuer: Comicanalyse. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2019.

Reynolds, Richard: Super Heroes. A Modern Mythology. Jackson: University Press of Mississippi, 1992.

Robbins, Trina: The Great Women Super Heroes. Northampton: Kitchen Sink Press, 1996.

Rosenthal, Lisa und Marci Lobel: Stereotypes of Black American Women Related to Sexuality and Motherhood. In: Psychology of Women Quarterly 40.3 (2016), S. 414–427.

Schönhuth, Michael: Othering. In: Das Kulturglossar. <http://www.kulturglossar.de/html/o-begriffe.html>. 2017. Letzter Zugriff am 30.04.2020.

Sina, Véronique: Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm. Bielefeld: transcript, 2016.

Sina, Véronique: Comic. In: Gender Glossar / Gender Glossary. <https://gender-glossar.de/c/item/105-comic>. 2020.

Sina, Véronique: Comics und Intersektionalitätsforschung: Über das Ineinandergreifen differenz- und identitätsstiftender Kategorien in der sequenziellen Kunst. In: Aktuelle Perspektiven der Comicforschung. Hg. v. Stephan Packard und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer 2021a [in Vorbereitung].

Sina, Véronique: Die überzeichnete Brust im Comic. In: Zur Diskursivierung weiblicher Körperlichkeit in Literatur und sozialen Medien. Hg. v. Sophie Gwendolyn Einwächter und Maria Verena Peters. Wiesbaden: Springer, 2021b [in Vorbereitung].

Singer, Marc: Black Skins and White Masks: Comic Books and the Secret of Race. In: African American Review 36.1 (2002), S. 107–119.

Sneddon, Laura: Fully Dressed Redesigns of Superheroines. <http://www.comicsbeat.com/fully-dressed-redesigns-of-superheroines/>. 2013. Letzter Zugriff am 28.10.2020.

Stephan, Inge und Christina von Braun: Einleitung. In: Gender Studien. Eine Einführung. Hg. v. dies. Stuttgart: J.B. Metzler 2006, S. 1–9.

Taylor, Aaron: He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gott Be Larger Than Life: Investigating the Engendered Superhero Body. In: The Journal of Popular Culture 40.2 (2007), S. 344–360.

Whaly, Deborah Elizabeth: Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels, and Anime. Seattle: Univ. of Washington Press, 2016.

Wilson, G. Willow (W), Santiago Arcas (W), Cafu (P): Vixen: Return of the Lion. New York: DC Comics, 2009.

Yalom, Marilyn: Eine Geschichte der Brust. München: Econ, 1998.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bilal, Enki: La Bande Dessinée. In: Beaux Arts magazine hors-série: »Qu'est-ce que la Bande Dessinée?«. Boulogne: Beaux Arts editions, 2007, Cover.

Abb. 2a/b: McLaughlin, Frank, & Gold, Mike: How to Draw Those Bodacious Bad Babes of Comics. Los Angeles: Renaissance Books, 1999, S. 12–13.

Abb. 3: Aus: Robbins, Trina: The Great Women Super Heroes. Northampton: Kitchen Sink Press, 1996, S. 163.

Abb. 4: Deodato Jr., Mike (P) und William Messner-Loebs (W): Die Rückkehr der Amazonen-Prinzessin! Wonder Woman. #1, Juli 1998. Karlsruhe: Dino Verlag, 1998, S. 1.

Abb. 5a/b: Hudlin, Reginald (W) und Ken Lashley (P): Black Panther. Deadliest of the Species. New York: Marvel, 2009, Cover (links, a); Wilson, G. Willow (W), Santiago Arcas (W), Cafu (P): Vixen: Return of the Lion. New York: DC Comics, 2009, Cover (rechts, b).

Abb. 6: Millar, Mark (W) und John Romita Jr. (P): Kick-Ass: The New Girl. Book One. Portland: Image, 2018, Cover.

Abb. 7: Niles, Steve (W) und Marcelo Frusin (P): Kick-Ass: The New Girl. Book Two. Portland: Image, 2019b, unpag.

1] Zur Verzahnung von Körper- und Genderdiskursen siehe auch Krüger-Fürhoff.

2] Bei dem Begriff ›Bande Dessinée‹ handelt es sich im Allgemeinen um die französische Bezeichnung für das Medium Comic (vgl. Knigge, 330). Darüber hinaus wird der Begriff ›Bande Dessinée‹ auch speziell als Bezeichnung für einen französischen bzw. franko-belgischen Comic verwendet.

3] Zur Sex/Gender-Differenz siehe u. a. Stephan und von Braun.

4] Der Begriff der Stereotypie bezeichnet ein Verfahren, »bei dem von fertig gesetzten Vorlagen mit beweglichen Lettern ein Abdruck (›Mater‹) genommen wurde, der dann selbst zur Druckvorlage weiterverarbeitet werden konnte. Dieses Verfahren ermöglichte den Einsatz der Druckvorlage (gegebenenfalls auch mit mehreren Kopien) im schnelleren Rotationsdruck und wurde insbesondere im Zeitungssatz verwendet« (Herrmann, o. S.).

Aber nicht nur bei der Stereotypie (bzw. dem Stereotyp) handelt es sich um einen Begriff, der ›Schrift- und Druckkunst‹, der im Laufe der Zeit in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist. So geht etwa der »Fachbegriff Klischee [...] auf das französische Cliché zurück [und] ist die Bezeichnung für die Nachbildung eines Originals in irgendeinem Produkt (Holz, Kupfer, Messing, Zink usw.), die geeignet ist, in der Buchdruckpresse als Druckstock benutzt zu werden. So wurden zum Beispiel von Holzschnitt-Bildern und anderen Illustrationen Klischees angefertigt, die dann wie einzelne Bleisatzlettern in einer Hochdruckvorlage eingesetzt werden konnten« (ebd.).

5] Im Verlauf der Comicserie wird Wonder Womans als männlich konnotierte Stärke zudem eine Reihe stereotyper weiblicher Eigenschaften, wie beispielsweise Milde, Gutmütigkeit oder Emotionalität, entgegengesetzt.

6] Das ›goldene Zeitalter‹ der amerikanischen Superheld_innen-Comics umfasst in der Regel die Zeitspanne zwischen Ende der 1930er- und Mitte der 1950er-Jahre (vgl. Ditschke und Anhut, 163).

7] Für eine entsprechende Übersicht zum Frauenbild im amerikanischen Comic siehe u. a. Klähr.

8] Anfang der 2000er erhalten auch die für ihre ausladenden Dekolletés und knappen Outfits berühmten Figuren Red Sonja und Power Girl – die beide bereits in den 1970-ern zum ersten Mal auf dem Comicmarkt erscheinen – (erneut) ihre eigenen Heftreihen.

9] Im Juli 1972 erscheint Wonder Woman als ikonische Figur der *Women's Liberation*-Bewegung auf dem Cover des feministischen *Ms. Magazine* (vgl. Daniels, 131–132).

10] Auf dem US-amerikanischen Markt wurde die *storyline* unter dem Titel *The Challenge of Artemis* (1994) publiziert.

11] Im Juni 1998 erscheint im Dino Verlag zudem die Neuauflage der Wonder Woman *origin story* als *Wonder Woman*-Heft Nr. 0.

12] Bei einem *splash panel* handelt es sich um ein Bild, welches sich über die gesamte Comicseite erstreckt.

13] Wonder Woman wird zunächst heimlich von einer unbekannten Person beobachtet, bevor sie dann aus einem Hinterhalt heraus angegriffen wird.

14] Für weitere kritische Auseinandersetzungen mit den hyper-sexualisierten Figuren des Superheld_innen-Genres siehe u. a. Sneddon; Bricken.

15] So bemerkt auch Stuart Hall, dass »die zentralen Themen der ›Rasse‹ historisch immer in einer Artikulation und Formation mit anderen Kategorien und Spaltungen erscheinen« (Hall, 19) und sich permanent mit anderen Strukturkategorien, wie etwa Klasse, Körper und Geschlecht, überkreuzen.

16] Die Serie *Kick-Ass: The New Girl* erscheint seit September 2018 im Image Verlag. Neben den Einzelheft-Publikationen sind die bis dato erschienenen 18 Episoden der Serie auch in drei Comicbänden publiziert worden, die jeweils sechs Hefte umfassen.

17] Einen Teil ihrer Beute spendet die Superheldin an Hilfsbedürftige und verschiedene Wohltätigkeitsorganisationen (vgl. Millar und Romita Jr. 2018,).

18] Für eine ausführliche Analyse der Comicserie *Kick-Ass* in Bezug auf die Kategorien Gender und Queer siehe Sina 2016.

19] Wie Carolyn Cocca ausführt, betrifft die mangelnde Diversität bzw. Geschlechterparität im Superheld_innen-Genre nicht nur die Repräsentations-, sondern auch die Produktionsebene: »Only 9–15 % of superhero comics (the number of titles varies slightly each month) star female characters. A few more co-star female and male characters in equal numbers; most titles with ensemble casts do not. About 5–9 % of superhero comics are penciled by women and about 10–16 % are written by women […]. As points of comparison, in 2010, about 6 % of superhero comics starred female characters; in 2000, about 5 %« (Cocca, 12).

20] Eine Beobachtung, die auch von Carolyn Cocca geteilt wird: »For the last 75 years, female superheroes have been much less numerous, much more often stereotyped, much more often sexualized and much less likely to drive the action than their male counterparts. They've also been mostly white, cisgender, non-queer and non-disabled« (vgl. Cocca, 1).

21] Zu rassistischen Repräsentationsregimen bzw. zur (Re-)Produktion rassifizierter und sexualisierter *othering*-Prozesse siehe auch Hall sowie Gilman.

22] Mit dem Prinzip der Stereotypisierung, ist – wie Stuart Hall darlegt – stets ein Effekt der Essentialisierung, Differenzierung und Naturalisierung verbunden. In diesem Sinne reduziert Stereotypisierung »Menschen auf einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden« (Hall, 143).

23] Mit Bezug zur Repräsentation rassifizierter Stereotype im Comic bemerkt etwa Marc Singer: »Comics rely upon visually codified representations in which characters are continually reduced to their appearances, and this reductionism is especially prevalent in superhero comics, whose characters are wholly externalized into their heroic costumes and aliases. This system of visual typology combines with the superhero genre's long history of excluding, trivializing, or ›tokenizing‹ minorities to create numerous minority superheroes who are marked purely for their race« (Singer, 107). In seinem Aufsatz »Schwarze Körper, weiße Körper. Zur Ikonografie weiblicher Sexualität« bemerkt Sander L. Gilman, dass visuelle Konventionen und Stereotype, je nach Repräsentationsmodi entweder verdeckt und naturalisiert oder aber offen dargelegt und reflektiert werden können. Als Beispiel für eine mögliche offene Reflexion und Thematisierung nennt Gilman die Karikatur. Die Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts dient ihm dagegen als Beispiel für eine naturalisierende Darstellung (vgl. Gilman, 119). Die hier dargelegten Beobachtungen beziehen sich auf Mainstream-Superheld_innen-Comics, die durch den Einsatz ihrer narrativen und formal-ästhetischen Mittel eher einen naturalisierenden als einen reflektierenden Effekt evozieren.

24] Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit überzeichneten Comic-Körperdarstellungen am Beispiel der weiblichen Brust siehe Sina 2021b.

25] Das Cover zeigt Patience alias Kick-Ass in leicht gebeugter Haltung. Ihr entschlossener, widerspenstiger Blick lässt jedoch vermuten, dass die hier dargestellte Pose ein symbolisches sich ›Erheben‹ und ›Aufrichten‹ suggeriert.

26] Im Verlauf des Comics entpuppt sich Patience nicht nur als taktisch kluge Anführerin, sondern sie versucht ebenfalls ihren College-Abschluss in Bauingenieurwesen zu machen.

27] Laut Peter Coogan stellt selbstloses Handeln ein grundlegendes Merkmal der Superheld_innen-Mission und damit des Superheld_innen-Genres dar: »The superhero's mission is prosocial and selfless […]. The mission convention is essential to the superhero genre be-

cause someone who does not act selflessly to aid others in times of need is not heroic and therefore not a hero« (Coogan, 31).

28] Wie eine intersektionale Studie aus dem Jahr 2016 verdeutlicht, ist das u. a. durch populäre Bildmedien tradierte diskriminierende Stereotyp der *welfare queen* in den Vereinigten Staaten bis heute präsent: »Black American women [...] continue to be stereotyped as poor, uneducated, young, single mothers who sleep with and use men for money (›gold diggers‹); they are stereotyped as purposefully having children to take advantage of public assistance programs, and as being unable to have the financial resources to adequately care for their children [...]. All these perceptions are consistent with the welfare queen archetype« (Rosenthal/Lobel, 416).

29] Indem die Protagonistin von hinten (mit Fokus auf ihren Po) gezeigt wird, wird ihr auch ein Teil ihrer Handlungsmacht im Sinne eines aktiven und expliziten Zurück-Blickens genommen. Sie wird zu einem dem voyeuristischen Blick ausgesetzten Objekt, das lediglich angesehen werden kann.

30] Wie Gilman am Beispiel Baartmans ausführt, deutet »[d]ie Präsenz eines übertrieben großen Gesäßes [...]« im Rahmen rassistischer stereotyper Annahmen »auf die anderen, verborgenen Merkmale schwarzer Frauen – ihre Physis und ihr Temperament – hin« (Gilman, 132).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Black Bodies Swinging

Superheroes and the Shadow Archive of Lynching

Daniel Stein (Siegen)

On May 8th, 1940, writer Sterling North described comics in the *Chicago Daily News* as »lurid publications [that] depend for their appeal upon mayhem, murder, torture and abduction« and glorify »[s]uperman heroics, voluptuous females in scanty attire, blazing machine guns, [and] hooded ›justice‹« (n. pag). Mobilizing similar sentiments in the *American Journal of Psychology* at the end of the decade, cultural critic Gershon Legman attacked the »aggressive content of comics« and suggested that »[t]he Superman formula is essentially lynching« (475). Both mid-century attacks on the medium evoke the specter of lynching while failing to connect it explicitly with the ritualized mass murder of African Americans in the second half of the nineteenth and first half of the twentieth centuries.[1]

This failure is not surprising. As Amy Louise Wood and Susan Donaldson maintain, »lynching haunts our social memories, but we are reluctant to grasp it or hold it carefully up for view« (10). Ashraf Rushdy even speaks of a »collective American amnesia about the history and practice of lynching« (x-xi). Yet North and Gershon were not wrong to associate superhero comics with lynching. According to Chris Gavaler, the superhero emerged from a history of popular lynching narratives, most prominently Thomas Dixon, Jr.'s novel *The Clansman: A Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905) and David W. Griffith's film adaptation *Birth of a Nation* (1915). Gavaler suggests that the »masked vigilantes« glorified by Dixon and embodied in Griffith's film »entered the American consciousness as an admired figure« and »that the Klansmen's characteristics – as introduced by Dixon, adapted by Griffith, and emulated by actual Ku Klux Klan members across the United States – continue to shape present-day superheroes« (191). Historicizing North's and Gershon's de-racialized notions of lynching, Gavaler argues that »by the mid-thirties, […] Ku Klux Klan hero tropes had been absorbed into popular culture, distanced from their white supremacist roots and reproduced as generic formula in pulp adventure fiction.« This distance notwithstanding, the comic book superhero »originated from an oppressive, racist impulse in American culture, and the formula codifies an ethics of vigilante extremism that still contradicts the superhero's purported social mission« (192).

According to this formula, superheroes are »champions of the oppressed« but rarely grasp oppression in explicitly racial terms. They are defenders of the status quo, not regime-changing revolutionaries, and they are generally coded white: »The superhero is a white – and overwhelmingly cisgender, male, straight, and middle-class – ideological formation and has been so since its inception« (n. pag.), Sean Guynes and Martin Lund note, identifying a hegemonic master narrative rooted in the »racist basis of the genre's ingrained whiteness« (n. pag.). The black superheroes that started to appear in the 1960s and 70s (Black Panther, the Falcon, Luke Cage, Storm, and those who followed) thus remain inherently paradoxical figures, as protecting the status quo has historically meant preserving »a racialized regime of power that extends social control over those deemed [...] white and those marked as non-white« (Guynes and Lund, n. pag.).[2] If the superhero is a vigilante fighter who generally acts self-righteously as judge, jury, and executioner, the figure aligns more closely with the actions of the white lynch mob than with the plight of the racialized oppressed. The genre's lynching origins therefore remain the superhero's most »spectacular secret« (Goldsby).[3]

Intrigued by the connections between the superhero and what Jacqueline Goldsby calls »lynching's cultural logic« (5), I want to examine two graphic narratives that are conventionally situated outside of the genre but whose critical reflections on the superhero's lynching roots offer meaningful ways to »dishabituate« and »denaturalize« (Aldama, n. pag.) the genre's hegemonic whiteness: Kyle Baker's *Nat Turner* (2008) and Jeremy Love's *Bayou* (2009–2010). These narratives offer alternative frameworks for reading the comic book superhero by associating the figure with multiply mediated images of the lynched male black body and by creatively remediating scenes from the »shadow archive« of lynching, the photographs that »made the shadowy and uncertain face of white supremacy visible« (48), as Leigh Raiford suggests.[4] »If lynching photographs were meant for white consumption, to reaffirm the authority and certainty of whiteness through an identification with powerful and empowered whites who enframe the black body,« Raiford asks, »what then did black looking affirm? What concept of the black self could emerge from an identification with the corpse in the picture?« (35). Baker's *Nat Turner* and Love's *Bayou* grapple with these questions, and they provide answers that can help us »illuminate« (Raiford, 48; Jackson, 10) the superhero in new ways.

Black Bodies, Superhero Bodies

Three insights from superhero studies orient my analysis. I am intrigued by José Alaniz's attestation of the superhero's »iconography [...] of hyper-masculinized vigor« (5) and his interest in narratives that acknowledge the fragility of the seemingly invulnerable superbody. Following Alaniz, I believe that this body »incarnates the anxieties and desires of the age« by serving as »a site of elaborate, overdetermined signification« (18, 5–6). I am also struck by Scott Bukatman's

observation that »[s]uperhero bodies, despite their plasticity, are armored bodies, rigid against the chaos of surrounding disorder« (56). Finally, I wonder about Ramzi Fawaz's assertion that »bodily vulnerability and gender instability« cast the »superhero as a figure in continual *flux*, visualized on the comic book page as constantly moving among different identities, embodiments, social allegiances, and psychic states.« Noting »the monstrous powers and bodies of postwar superheroes,« Fawaz finds them »exhibit[ing] a form of *fluxability*, a state of material and psychic *becoming* characterized by constant transition or change« (10–11).

Instead of presenting armored hyper-masculinized bodies, Baker's *Nat Turner* and Love's *Bayou* negotiate »representations of the wounded black male body« and »the display of black bodily disfiguration« (Jackson, 5, 3). These graphic narratives translate Bukatman's »chaos of surrounding disorder« into the violence committed by lynch mobs on black citizens, frequently accused of transgressing the socially constructed and legally enforced sexual boundaries between black men and white women.[5] They also reveal the limits of Fawaz's claims by showing black bodies whose publicly staged murder denies them any meaningful possibility to flux while they are still alive. The only viable transition for the victim is to become, in the words of Abel Meeropol's anti-lynching poem (popularized by Billie Holiday's jazz renditions), »strange fruit hanging from the poplar trees,« a »strange and bitter crop.« Fluxability can only come after the murder, when the corpse becomes mediated and remediated through photographs and postcards but remains disempowered, fixed into an eternal stasis of victimization.

The lynching of twenty-seven-year-old George Ward in Terre Haute, Indiana, in 1901, is a case in point. According to the *New York Times*, Ward was beaten, shot, and hanged from a bridge. His body was burned as 2,000 spectators watched: »[T]he east bank of the river, the bridges up and down stream, and hundreds of housetops were black with spectators, from whom not a word of pity escaped, although many deprecated the burning of the body. […] Souvenir hunters were on hand in force and fragments of the body are now scattered broadcast« (»Negro Hanged,« n. pag.). These ›souvenirs‹, as well as photographs and postcards of such events, were aimed at keeping the black body »frozen as a wounded subject« (Wanzo, 82), rendering it mute and still, rather than constantly moving and fluxable.

The local press described Ward in heavily racialized terms as a »black brute«, »murderer,« and »fiend« and portrayed a »lifeless body« that »was taken from the jail shortly after noon and swung to the Wagon Bridge« (qtd. in Crumin, n. pag.). What Goldsby suggests about lynching photographs is therefore equally true of the written newspaper coverage: »lynching photographs figure the dead as signs of pure abjection who radiate no thought, no speech, no action, no will; who, through their appearance in the picture's field of vision, become invisible« (231). Yet while these photographs display the black body as a cipher for white power by erasing its humanity, they enable other uses. Shawn Michelle Smith speaks of »the malleable nature of lynching photographs« (Apel and Smith, 18), while Raiford notes their reappropriation by anti-lynching activists who changed the »narrative of black savagery [to] one of black

vulnerability« and recast »white victimization [...] as white terrorization (40). Here, »[t]he black body in the center of the photograph [...] became a victim, and a victim not only of a crime against an individual, but a victim of a crime against law and order, against the nation, against civilization« (Rushdy, 72). An NAACP leaflet from the mid-1930s thus reframed a photograph of the lynching of Rubin Stacy in Fort Lauderdale on July 19, 1935, in an attempt to direct the viewer's gaze away from the body and toward lynching as an instrument of racist indoctrination (ironically supporting the victim's invisibility): »Do not look at the Negro. His earthly problems are ended. Instead, look at the seven WHITE children who gaze at this gruesome spectacle« (qtd. in Apel and Smith, 59).[6] Rushdy writes:

> Even in the moment when they were most unashamedly used to celebrate lynchings as communal acts, those photographs remained unstable entities [...]. The death at the very center of those photographs – the corpse that the mob and photographers thought they had contained and fixed – would take on a haunting afterlife when those photographs became subject to a considerably more critical set of editors and readers. (67)

Like comic book superbodies, the bodies in these photographs constitute sites of overdetermination, and they incarnate anxieties and desires of their time. Staging »a pageant of excessive violence and torture situated in, on, and about the black body, lynching masks [...] anxieties [... about the] intersection of racial identity with gender ideology, class background, and associations« (Raiford, 39-40).[7] Darieck Scott thus speaks of a »surfeit of signification [that] attends the *image* of black bodies« and »challenge[s ...] the always-spectacular black body: nowhere more readily a spectacle than in scenes [...] of the black person suffering« (337). These bodies are always »enmeshed within the various overdeterminations which produce [them] as replete with readable meanings« (341). It is these anxieties and desires, and also these readable meanings, that Baker's and Love's graphic narratives register and contest.

The Ethics and Aesthetics of Looking at Black Bodies

Recognizing a long genealogy of surfeit signification, Harvey Young observes in his work on embodiment and critical memory:

> The black body, whether on the auction block, the American plantation, hanged from a lightpole as part of a lynching ritual, attacked by police dogs within the Civil Rights era, or staged as a »criminal body« by contemporary law enforcement and criminal systems, is a body that has been forced into the public spotlight and given a compulsory visibility. *It has been made to be given to be seen.* (12)

This observation is particularly relevant in the context of the »spectacle lynchings« of the late nineteenth and early-to-mid-twentieth centuries (Wood), those »public displays of torture« that, as Robyn Wiegman notes, »function[ed] as a panoptic mode of surveillance« and

reinforced a permanent »threat of always being seen« (13) for black citizens.[8] Considering the implications of retroactive engagements with the photographic archive of these lynchings, Bettina M. Carbonell urges us to »analyze the ethics and aesthetics of our encounters with the afterlife of lynching« (198). Engagement with lynching images, she suggests, should never only focus on the visual material and its retrospective reframing, just as it should never concern itself with ethical questions at the expense of the aesthetic dimension. »How does one go about trying to represent what initially appears beyond description, and how does one do so without reimposing upon those victims of past atrocities the utter debasement and abjection they experienced in ritualistic acts of violence and murder?« Wood and Donaldson ask (7). »Who has the right to tell their stories, and how should one respond to them?« (7). These questions voice an obligation to take the ethical implications and the aesthetic appeal of lynching images seriously, and they express the need to reflect on one's own historically and culturally situated viewing position. Ignoring them would render one atrocious instrument of white supremacy invisible, and it would nullify a painful part of black history. Nonetheless, there is a risk that comes with examining these images:

> [B]ecause lynching was so often perpetrated through spectacle and sensationalism, any attempt to represent it risks re-engaging in that spectacle or exploiting the sensationalism once again. […] Any public representation of lynching renders an individual's most excruciating moment […] public once again. […] But to represent or denote lynching without using direct imagery or description also risks diluting or sanitizing the atrocity and its effects. (Wood and Donaldson, 16-17)

There is no way out of this conundrum, but Cassandra Jackson and Rebecca Wanzo offer suggestions on how to approach the lynching archive. Explaining her rationale for selecting representations of wounded black bodies, Jackson writes that she »excluded those that […] simply reinscribed the imagery of woundedness without illuminating it« (10). Wanzo, in turn, wants »us to think about how we might defamiliarize the treatment of the body in ways that may call attention to the horror as opposed to routinizing it« (67). As I will show, Baker's *Nat Turner* and Love's *Bayou* do not routinize lynching's body horrors. They defamiliarize the treatment of the black body in order to illuminate the figure of the superhero by remediating archival lynching imagery in a medium that invites its readers to »impart significance, through affect, to otherwise inert, insensible images« (Chaney 2016, 146).

Lynching in Jeremy Love's *Bayou*

Writing in 2008, Wood and Donaldson discern »a larger effort to activate social memory about lynching, to create a new kind of popular consciousness about America's racist and violent past in the face of what has been a profound mis-remembering of lynching« (6).

Baker's and Love's graphic narratives are part of this effort. In addition to activating social memory about lynching, they illuminate the secret origins of the comic book superhero by coping with lynching's visual legacies, mining the »historical archive of racist visualization« (Chaney 2009, 73) through a process of »visual signifyin'« (Chaney 2007, 198), a graphically specific »repetition with a signal difference« (Gates, xxiv).

Love's two-volume *Bayou* is a meditation on Southern racism that commemorates the life and lynching of Emmett Till. Fourteen-year-old Till was on vacation in Money, Mississippi, when he was kidnapped and killed on August 28, 1955, for allegedly whistling at a white woman. In *Bayou*, he appears in the guise of Billy Glass, whose corpse the black girl Lee Wagstaff must retrieve from a river. Love announces Billy's indebtedness to Till in a character sketch at the end of the first volume, a pencil drawing of Billy with the name »Emmet« [sic] next to it with the caption underneath stating: »Notice that Billy's original name was not ›Billy.‹« Connecting the comic with Till's murder is crucial because it underscores that lynchings have an »afterlife.« This afterlife includes a photograph of the boy's mutilated face, taken by David Jackson, which was printed in *Jet magazine* and newspapers such as the *Chicago Defender* and the *Pittsburgh Courier*, and which was contextualized with an image of a dapper-looking Till in the *Chicago Defender* (Apel and Smith, 61-66). Taken together, these photographs »became the turning point for the representation of the black subject in lynching imagery,« Dora Apel suggests (Apel and Smith, 64). Till's mother Mamie Till-Mobley's decision to have an open-casket showing resulted in a »spectacle funeral« (Apel and Smith, 45) that contested the logic of white supremacy and held the vulnerability of the black body against »the creation of sympathy and pity for a grieving mother and of anger for the outrageous violation of sacrosanct motherhood« (Raiford, 53). As Apel observes, »[t]he image of the black subject *as a subject* violated the code of lynching photographs by which black bodies were always objects to be acted on by white subjects.«[9] The image of the casket, footage of the sobbing mother, and coverage of mourners grieving over the teenager's death countered this code. They »reclaimed and […] re-endowed […] the humiliated black body […] with dignity and humanity« (Apel and Smith, 64).[10]

Turning Till into a comic book character, a mythical creature whose butterfly wings suggest the possibility of transformation, and responding to the black-and-white photographs of his funeral with the colorful *Bayou*, Love and colorist Patrick Morgan suggest that lynching images can be »made to signify differently« (Raiford, 35). »*Bayou* dares to imagine an afterlife in which the young black victim can find a measure of comfort amid a sacred, loving community«, Whitted concludes, conceding that »[t]his is not to say that the trauma Billy suffered can be erased« (2015, 201–02).

This trauma also haunts the superhero. *Bayou* was published by DC Comics and features a benevolent green swamp creature (the titular Bayou) that evokes Marvel's Hulk as well as DC's Swamp Thing (Whitted 2012). Love revises these (monstrous) superheroes in a scene

Fig. 1a/b: Bayou's torture-induced flashback and emotional interiority in Love's *Bayou*.

in which Bayou is whipped by one of General Bog's hooded henchmen (fig. 1a/b). The whip cracks open his back in panels that reference a key trope of antislavery discourse, the whipped slave, which presented »the suffering black male body as an object of white desire« (Jackson, 12). But Love affords Bayou an interiority that complicates traditional representations. As I have suggested elsewhere (Stein 2016), the swamp creature's decision to maim his hooded punisher follows Lee's cry for help, which activates a recollection of two children with chains around their necks who are yanked away by an unknown force as they scream Bayou's name. As he recalls this scene from the past, a tear runs from Bayou's left eye. This depiction retains a core element of the superhero narrative (trauma motivating righteous violence), but it also creates a signal difference by portraying Bayou as a victim of racially motivated torture and racially induced trauma whose own act of aggressive resistance against his punisher becomes justified as the only available means of fighting back.

Remediating the movie poster for Griffith's *Birth of a Nation* in the first volume and including several lynching scenes throughout the narrative, Love persistently comments on the superhero's secret origins.[11] The story begins with a sequence of splash pages that first show a pastoral Southern scene, a cabin surrounded by trees and cotton fields, and then a pickup truck racing past a welcome sign with Charon, Mississippi, written over an image of the confederate flag. The next page features an insert panel of a lynching next to a »colored entrance« sign with a crow on top, linking lynching with the system of racial segregation as enforced by the Jim Crow laws (fig. 2). The lynching image shows two bleeding black feet next to a tree, with five white men and a white child looking on. It remediates central elements of lynching photographs, such as the morbid juxtaposition of onlookers and victim. Yet it also challenges these photographs, refusing to expose the victim, presumably Billy, and resigning itself to depicting the feet as a *pars pro toto* for the lynched body. In addition, the point of view differs from the historical positioning of the camera.[12] Located slightly below the feet, this point of view suggests a

Fig. 2: Empty-faced onlookers, a truncated black body, and an unusual perspective in Love's *Bayou*'s first lynching scene.

position of powerlessness. Placed near the lynched body and away from the white onlookers, it does not specify who in the diegetic world might have watched the scene. The challenge, then, »is to recognize the objectifying gaze of the perpetrators and to position ourselves in relation to that gaze« (Wood and Donaldson, 15), to combine aesthetic observation with an ethical assessment of our position vis-a-vis the contents and composition of the image.

The five orderly-looking men who gaze at the lynched body and into the reader's direction do not evoke the chaos and mayhem associated with mob violence. We cannot tell whether they are bystanders or Billy's killers. That their faces are empty, devoid of individual features, gives the image a timeless quality without making it a random snapshot. The archive is filled with photographs of white audiences standing by or looking at dead black bodies. Some photographs show children attending, so Love's remediation is rooted in recorded history. Yet leaving the onlookers' faces empty while keeping traces of the pencil sketch visible informs us that what we are seeing is a hand-drawn, personally authored, and carefully remediated representation of historical events – not a replication, but a repetition with a signal differ-

ence. As Hillary Chute observes about »what is captured with a lens and what is captured by hand«: »A comics text has a different relationship to indexicality than […] a photograph does. Marks made on paper by hand are an index of the body in a way that a photograph, ›taken‹ through a lens, is not« (20). What Love captures by hand, decades after the fact, foregrounds an urge for a different aesthetics of lynching. It remediates the black body from black-and-white photographs into a colorful graphic narrative by surrounding the victim's feet with butterflies, which are often associated with beauty and grace as well as with resurrection and immortality (Werness, 63–65). Connecting the victims of America's lynching past with these peaceful insects, Love counteracts the popular association of black bodies with the grotesque and the monstrous (Sharpe).

The page that follows the initial lynching image (fig. 3a) introduces a change from the opening splash pages to the multi-panel organization of the main storyline (the use of opening splash pages is a typical element of superhero comics, so *Bayou* also references the genre on a structural level). This panel shows Lee Wagstaff wading through the bayou, a »bad place« where »nuttin' good ever happened.« About to dive for Billy's corpse, she grabs a rope in her right hand, her father Calvin holding the other end for her safety. The rope reaches out of the left-hand side of the panel and thus points back to the previous page, tying what is about to happen to the lynching logic of the Jim Crow South. When Lee

Fig. 3a: Lee Wagstaff about the retrieve Billy Glass's body from the swamp in Love's *Bayou*.

Fig. 3b: Lee Wagstaff tying a rope around Billy Glass's foot to retrieve his body.

I figure it was Billy's soul on his way to glory. There was this hole and it was so bright I could hardly see. I wanted so bad to see what was on the other side. But I was scared.

Fig. 3c: Billy Glass with butterfly wings.

finally discovers Billy's body, the rope around his neck signals his cause of death (fig. 3b). As Lee is about to »t[ie] the rope around his foot,« she sees »Billy's soul on his way to glory.« Billy is visualized as a black boy with butterfly wings whose body has transitioned into a creature of beauty rather transformed into a piece of desecrated human flesh (fig. 3c).

Bayou contains additional lynching scenes, the most harrowing of which involves Lee as she is running away from Cotton Eye Joe, who has just swallowed Lilly, the white girl Lee's father will be falsely accused of kidnapping and raping. Lee comes across the lynched bodies of five men and a woman in a scene that mirrors the reader's initial encounter with the lynching victim's bloody feet (fig. 4a). Instead of a single, fixed image, Love creates a three-page sequence that unmoors lynching photography from its static nature.[13] Showing Lee's shock at her first sighting of the dangling feet (one foot bare, the

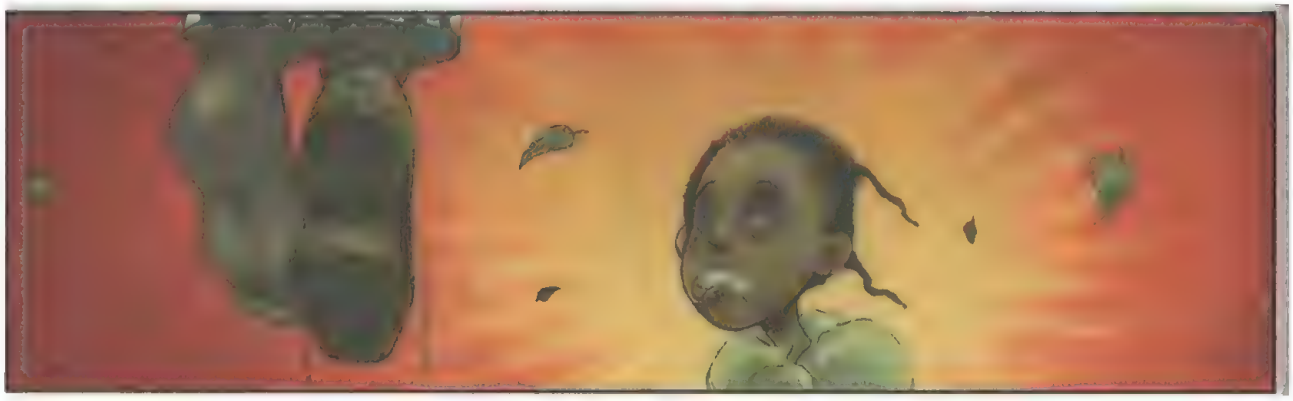


Fig. 4a: Lee's horrified reaction as she encounters dead bodies hanging from trees in Love's *Bayou*.

other one wearing a shoe) and again when she feels the feet closing in on her (fig. 4b), Love contrasts the un-shocked facial expressions of the white onlookers in historical photographs with the girl's horrified reaction. Recalling Meeropol's poetic revision of the dead corpse as strange fruit, the scene's visual ›signifyin'‹ complicates rather than replicates the horrors of lynching, including the butterflies and other insects that continue the nature metaphor in a visual vein and add a sense of movement as well as swamp sounds to the otherwise still tableau (fig. 4c).[14] This intrusion of lynching imagery into the pages of a DC comic book »visualizes precarious identification with the mute and illegible objects of traumatic history,« as Chaney notes about John Lewis, Andrew Aydin, and Nate Powell's *March* (2016, 147). Love gives the scene a special shine, which may be sunlight seeping through the foliage but suggests a heavenly glow, emphasizing the beauty of these elongated black bodies as they seem to be swinging ever so gently in the Southern breeze evoked in Meeropol's poem, rather than their physical abjection.

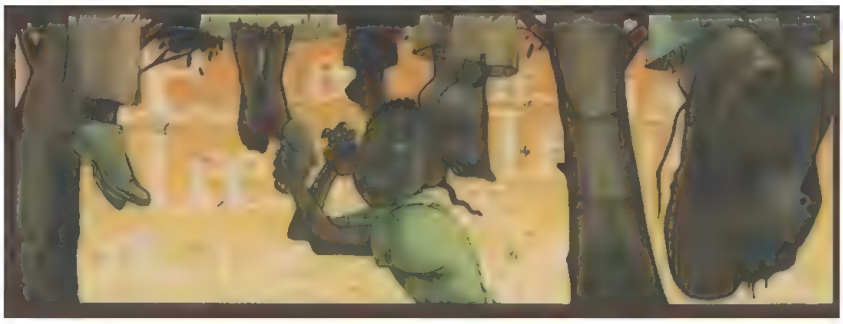


Fig. 4b: Another view of horrified Lee as she recognizes the victims of a mass lynching.

Fig. 4c: Love's remediation of lynching photography as a beautified comic book panel.

Billy's murder is narrated in *Bayou*'s second volume, where Love takes poetic license by imagining the events that led to the killing, showing Billy as he is beaten and cut in a sequence of close-ups. These panels detail the acts of the faceless murderers as much as they foreground Billy's humanity as a defiant boy whose fears are mitigated by the mythical Motha Sista, who tells him, »Be brave. Don't cry… They will not prevail« (fig. 5). Motha Sista's words are the consoling message of a spiritual mother figure, but they also point to Till's spiritual

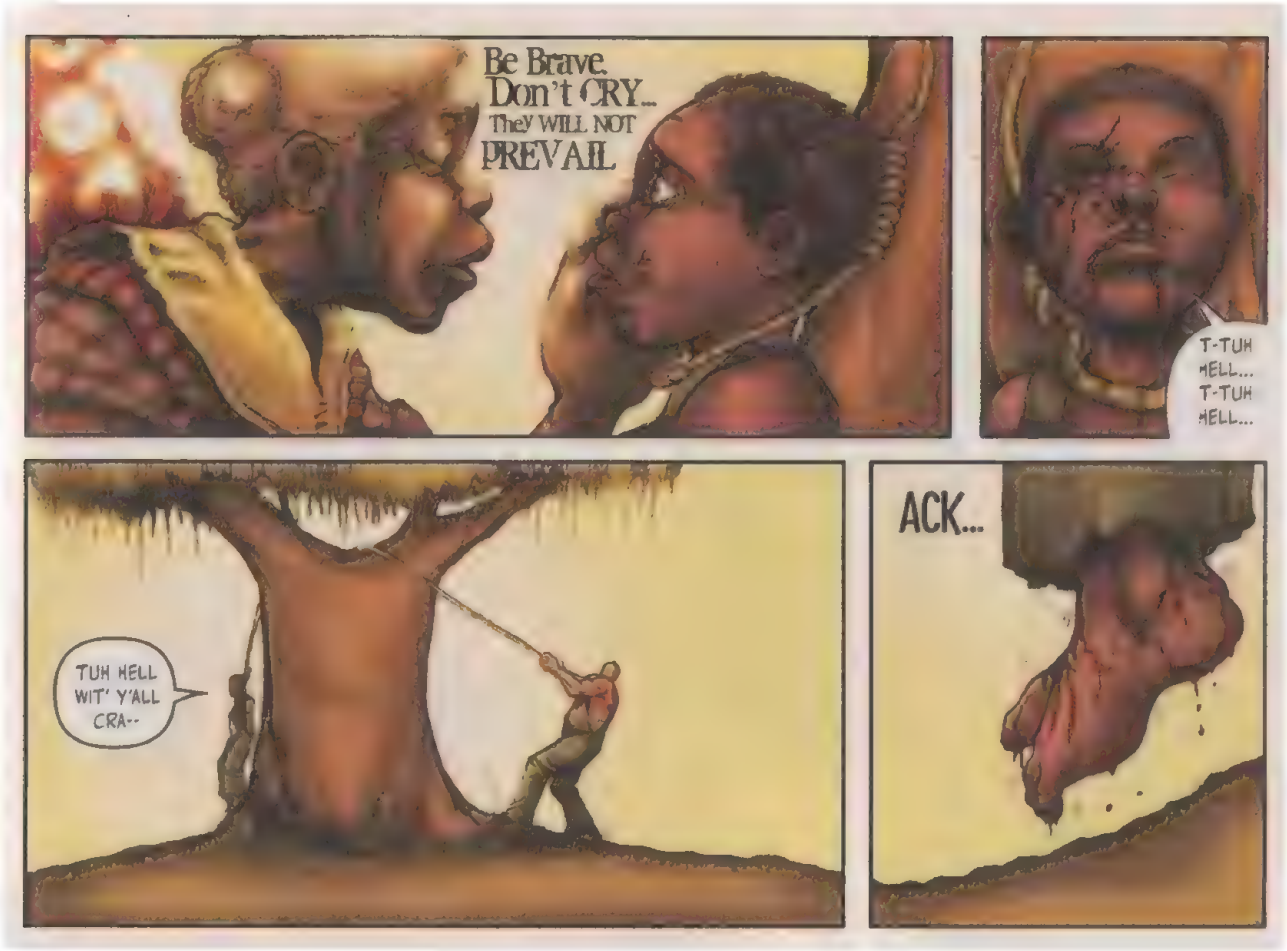


Fig. 5: The lynching of Billy Glass in Love's *Bayou*.

survival, his afterlife as part of American history in the extratextual world and his reappearance as Billy in *Bayou*. This sequence is followed by »a sepia tone lynching photograph that callously misrepresents Billy and his worth: ›Negro LYNCHED for RAPE, Charon, Mississippi, by Newman. $4 Dollars‹« (2015, 201), as Whitted summarizes (fig. 6). Whitted rightly notes that »[t]he postcard joins other intratexts – newspaper clippings on the opposing page as well as other documents from supposedly objective, trusted sources that reinforce the systemic dehumanization of black southerners« (2015, 201). The image foregrounds this dehumanization by displaying the murdered black body in a strange posture that insinuates the transition from the once living human body to its present state as inanimate flesh. The rope is still wrapped around the boy's throat, and his head is twisted back to mark the broken neck and thus the moment of death, but the body has already been taken down from its fatal elevation in order to perform its role as a ghastly reminder of black subservience (the posture suggests genuflection) in this remediated depiction of a photograph. Yet, as Whitted observes, »*Bayou* does not allow readers to adopt this objectifying gaze for long« (2015,

201) as it contextualizes the photo with numerous additional sources that complicate its message. These sources include a newspaper article that clarifies what happened after the image was taken and Billy's body was dumped in the nearby river. They also entail the comic's alternative depiction of the events that led to the lynching and what happened afterwards, including Lee's underwater search for the body and the appearance of the spiritual mother Mother Sista, who comes to claim Billy's soul.[15]

Fig. 6: Remediated lynching postcard with Billy's facial features absented in Love's *Bayou*.

In the remediated image of the postcard, Billy's face remains empty except for a few pencil traces, which once again foreground the hand-made-ness of the drawing and indicate the panel's status as a creative remediation. This aesthetic decision also acknowledges that lynch mobs reduced their victims to physical objects, detaching the black body from the human being in order to torture and kill, and it reverses Mamie Till-Mobley's decision to display her son's disfigured face in the open casket. The onlookers stare into the camera and thus directly at the reader, which prevents voyeuristic pleasure by demanding an ethical response to the history of »pornotropic representations that eroticize[] black suffering« (Wanzo, 88).[16] The effect is heightened by the fact that the readers' efforts to read meaning into Billy's empty face and perhaps even supplant it with recollected images of Till's photographically recorded face are met with the onlookers' opposing gaze.

Love's graphic ›signifyin'‹ on superhero comics becomes most apparent in the sequential depiction of Billy's passing. Billy's death, the moment when the rope breaks his neck, occurs in a panel that diverts the gaze to his feet, repeating one of Love's most powerful visual tropes and working against pornotropic pleasure (fig. 5). The panel includes the sound word »ACK…,« which signals the end Billy's life and recalls a major event in superhero history: the death of Gwen Stacy, whose passing was marked by a single »Snap« in *Amazing Spider-Man* #122 (July 1973). Gwen also dies at the end of a suspended rope, as Spider-Man shoots his webbing to break her fall, managing to catch her feet but snapping her neck in the process. Love therefore asks his readers to connect Billy's death, and thus the history of lynch-

ing, with one of superhero comics' most tragic events, juxtaposing the death of a fictional character whose function in the comics had been to afford Peter Parker with a sex life (never explicitly shown) with the sexual politics of lynching, which punished any sense of sexual transgression (e.g. Emmett Till's alleged whistling at a white woman) with torture, dismemberment (including castration), and death. Love's depiction of Billy as a child rather than a teenager works further against the fatal myth of a monstrous black sexuality that can only be contained through lynching and other forms of racialized violence.

Cognizant of the long history of »black suffering and abjection« (Young 2015, 276), Love's transformative treatment of Till's lynching suggests a need to unfix public memories of black history from an otherwise static narrative. It does so by contesting the shadow archive of lynching images that confine the black subject to an eternal state of corporeal negation, displaying the black body only at the moment when it has just become a corpse.[17] Love affords Till an afterlife as Billy Glass, but he also pairs the figure with a young female companion, Lee, who »functions [...] as [a] fugitive/revolutionary body whose resistance to racial subjection« (Young 2015, 276) breaks with the compulsory visibility of the murdered male black body by substituting it with the potentially less threatening image of a brave black girl.

Lynching in Kyle Baker's *Nat Turner*

Baker's *Nat Turner*, a graphic adaptation of Thomas Gray's *Confessions of Nat Turner* (1831), also centers on a fugitive/revolutionary figure. The historical Turner was the leader of a slave rebellion in Southampton, Virginia, in 1831. He was eventually caught and hanged; Gray recorded his life story shortly before the execution and published it as a book. Marc Singer has criticized Baker for his choice to tell the story through »fight scenes and huge Frank Miller heroes who battle dozens of guys in silhouette.« Lamenting that it is a superhero comic »in slave-narrative drag« (qtd. in Fischer, 260), Singer sees a weakness that I read as one of the book's major achievements. If »African American agency is depicted almost entirely through black bodies in action« (Wanzo, 89), and if superheroes showcase amazing feats of physical plasticity, then Baker's portrayal of Turner's execution asks us to see the more fragile and vulnerable yet no less powerful black body. That Baker generally separates the written narrative, mostly taken from Gray's *Confessions*, from his overwhelmingly wordless images, prepares the visual resonance between the execution scene (analyzed below) and the equally still lynching photographs *Nat Turner* evokes.

Baker's superhero references include spectacular fight scenes at the beginning of the narrative, when slave catchers invade an African village, and later during the slave resurrection, when the slave, Will, attacks his white pursuers in a Hulk-like fashion (Chaney 2013, 281) that also recalls the vicious postbellum stereotype of the »Big, Black Buck« (Fischer, 265).

Fig. 7a: African woman leaping off a cliff to evade the slave catchers in Baker's *Nat Turner*.

Fig. 7b: The woman's fall arrested by a rope in mid-air in Baker's *Nat Turner*.

Early on, Baker depicts an African woman (possibly Turner's fictionalized mother) trying to escape her pursuers by leaping off a cliff (fig. 7a). Wanzo correctly notes that her leap »mimics images of flying superheroes« (88), but the image also revises Flora's melodramatic suicide in Griffith's *Birth of a Nation* (Stein 2020, 28) and thus references the superhero's lynching origins.[18] Such remediation of Griffith-like »cinematic spectacle« and Baker's twisting of the archival record »in favor of fantasy, mythology, and pop-cultural cliché« (Singer, 195, 199) might seem suspect from a historical perspective, but these depictions are significant interventions in the superhero's lynching logic. Baker announces this logic in the preface of the graphic novel edition, where he presents Turner »as a hero with superhuman abilities« and associates his life story with »lots of action and suspense« (6). Of course, placing a superhero filter over an antebellum slave narrative is problematic if we expect historical accuracy. If we read it not simply as an ahistorical fantasy of revenge but as commentary on the superhero genre, however, new interpretive possibilities arise. Then, the leaping woman, for instance, appears as another critical reformulation of Gwen Stacy's death. Her descent is arrested when one of her pursuers catches her right foot

with his lasso, albeit without snapping her neck (fig. 7b). Instead, the woman is shackled and chained. She becomes one of the nameless bodies caught up in the transatlantic slave trade in a panel that conjures up Bayou's traumatic recollection (fig. 7c).

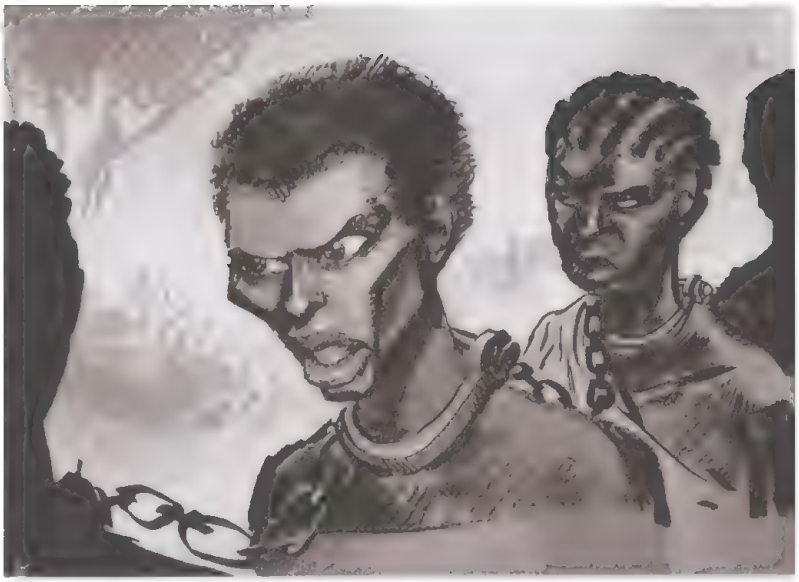


Fig. 7c: Caught, chained, and enslaved in Baker's *Nat Turner*.

Even though it is feasible to criticize Baker's linking of transatlantic slavery and US popular culture, I would still argue that it enables a productive reflection on the superhero's roots. Think of Baker's decision to afford Turner an origin story that not only evokes Bruce Wayne's loss of his parents but identifies Africa, the Middle Passage, and slavery as points of departure and narrative beginning. While Bruce must witness his parents' murder in a Gotham alley, young Nat is orphaned when his parents are sold to a new owner at a slave auction. If the traumatic experience inspires Bruce to become Batman and dedicate his life to fighting crime, Turner transforms himself into a religious insurrectionist set on toppling the peculiar institution. While Bruce will serve as a defender of the status quo, a masked vigilante upholding order by constantly acting outside of the law, Nat will attack the status quo in his pursuit of racial justice. He does not emerge so much as a black superhero than as a revolutionary figure whose vigilante violence is directed at the slave system and its beneficiaries.

The climax of the narrative, Turner's lynching, is carefully prepared by repeated references to ropes and chains that associate slavery with white supremacy. From the lasso that catches the leaping woman's foot and the shackles that bind the slaves, to the whips that mutilate unruly slaves, Baker makes sure that the final lynching scene appears as the logical outcome of a perfidious system of racial subjugation. The execution appears in a segment called »Triumph,« which evokes a sense of martyrdom that recalls Billy's endurance of the torture administered before his death while acknowledging the slave's afterlife as the subject of Gray's *Confessions* and later retellings, including Baker's. The page that precedes the segment's title page shows an image of the hanged Turner that foreshadows the events to come (fig. 8). This image evokes the shadow archive of the lynching photographs, offering an iconic encapsulation of the execution as Turner's body is bathed in a ray of light streaming down from heaven, which suggests spiritual absolution for his deeds (the killing of and

incitement to kill slave owners and their families, including women and children). The body is drawn in a slightly more realistic style than the surrounding white onlookers. Baker thereby references the photographic archive while placing Turner in a different ontological realm than the spectators, memorializing the historical figure at the expense of the white mob. Using a graphic style Singer describes as »black ink and a sepia wash that evokes late Victorian photography« and »depict[ing] much of the [preceding] rebellion in small oval panels that derive their form, if not their macabre subject matter, from cameo portraiture« (218), Baker deploys a set of anachronistic aesthetics to associate the antebellum execution with the superhero's lynching origins.

Fig. 8: A peaceful Nat Turner as a counterimage to the abjection of back bodies in lynching photography in Baker's *Nat Turner*.

Rebecca Wanzo notes about the ensuing lynching scene that Turner »is depicted in profile, with a strong silhouette, and at peace« in contrast to »the white audience whose faces are contorted and grotesque.« She concludes:

> Baker's attentiveness to the face is an intervention into traditional slavery representations because the iconography was never about the face. The whipped back, the supplicating body, and other unindividuated representations contribute to a discourse that fails to see black people as individuated subjects. (94)

Turner comes across as anything but the black brute who deserves to be killed for allegedly committing monstrous acts. His death is symbolically charged with another ray of light and a leaf falling from a tree. The leaf marks the moment of his passing from the realm of the living into the realm of historical remembrance, when he becomes a revolutionary figure incompatible with superhero conventions. While Turner's body is dismembered during the autopsy – perhaps for medical reasons, perhaps to sell off body parts as souvenirs – his life story survives in the form of his confessions. These confessions, bound as a book, end up in the hands of a female black servant, who takes them into a dark corner of the house and begins to read

in a narrative denouement that recalls the illicit quest of many enslaved to attain literacy, perhaps most famously depicted in Frederick Douglass's *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* (1845) (fig. 9).[19] This may not be an act of superhero fluxing, but it visualizes the transubstantiation of Turner's body into a book that will not only outlast his earthly existence but also inspires Baker's graphic adaptation.[20]

Fig. 9: The transubstantiation of Turner's body into its afterlife as a book in Baker's *Nat Turner*.

Conclusion

Baker's *Nat Turner* and Love's *Bayou* foreground a central contradiction of American modernity. They visualize the bitter irony that comic book superheroes act as powerful beings whose agile bodies enable them to scale the heights of the (post-)modern metropolis, swinging from building to building to save innocent people from the hands of evil criminals, while the nation's black citizens must contend with ever-new forms of lynching, such as the murder of George Floyd and many others by US police forces, »as racial ›uplift‹ in its most perverse, literal, and structural form« (Alexandre, 23).[21] When Bukatman speaks of the superhero's »*corporeal* [...] mapping of the subject into a cultural system« (49), lynching and its current iterations appear not only as the superhero's secret origin but as a phenomenon central to American modernity: as a publicly staged, mass-mediated, and frequently remediated practice centered on the compulsory visibility of the violated black body, rather than an aberration in an otherwise progressive nation.

This finally leads me to my choice of the phrase »black bodies swinging« from Meeropol's »Strange Fruit« and Holiday's haunting vocal rendition of the poem, which makes up a part of the title of this essay.[22] The phrase raises difficult questions of agency. In the poem, the lynched bodies are »swinging in the Southern breeze,« evoking the black person as an object that has been violently rid of its agency. But I think we can read Baker's and Love's works as

attempts to recuperate lost agencies through processes of graphic remediation: to contest the hegemonic whiteness of the comic book superhero by investing it with a deviant visual lexicon that insists on an engagement with the genre's and the nation's racist visual archives and demands an ethical stance. To quote Sandy Alexandre: »[T]he emotionally and physically moving image of what Holiday croons as ›black bodies swinging‹ works not as merely an effective synecdoche for lynching but also as a political signifier of and (indeed) a strange metronome for recording the very unsteady, unstable place of the black body scourged, dangling to and fro, on the American landscape« (27).

Bibliography

Alaniz, José: Death, Disability, and the Superhero: The Silver Age and Beyond. Jackson: UP of Mississippi, 2014.

Aldama, Frederick Luis: Foreword. Unmasking Whiteness: Re-Spacing the Speculative in Superhero Comics. In: Unstable Masks: Whiteness and American Superhero Comics. Ed. Sean Guynes and Martin Lund. Columbus: Ohio State UP, 2020.

Alexandre, Sandy: The Properties of Violence: Claims to Ownership in Representations of Lynching. Jackson: UP of Mississippi, 2012.

Allen, James: Without Sanctuary: Lynching Photography in America. Santa Fe: Twin Palms, 2000.

Apel, Dora: Imagery of Lynching: Black Men, White Women, and the Mob. New Brunswick: Rutgers UP, 2004.

---, and Shawn Michelle Smith: Lynching Photographs. Berkeley: U of California P, 2007.

Armstrong, Julie Buckner: Mary Turner and the Memory of Lynching. Athens: U of Georgia P, 2011.

Austin, Allan W., and Patrick L. Hamilton: All New, All Different? A History of Race and the American Superhero. Austin: U of Texas P, 2019.

Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008.

BIRTH OF A NATION (USA, 2015; R: David W. Griffith).

Brundage, W. Fitzhugh, ed.: Under Sentence of Death: Lynching in the South. Chapel Hill: North Carolina UP, 1997.

Bruno, Tim: Nat Turner after 9/11: Kyle Baker's Nat Turner. In: Journal of American Studies, 50.4 (2016), p. 923–951.

Bukatman, Scott: Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century. Durham: Duke UP, 2003.

Caron, Tom: »Black and White and Red All Over«: Representing Race in Mat Johnson and Warren Pleece's *Incognegro: A Graphic Mystery*. In: Costello and Whitted, p. 138–160.

Carbonell, Bettina M.: The Afterlife of Lynching: Exhibitions and Re-composition of Human Suffering. In: Wood and Donaldson, p. 197–215.

Chaney, Michael A.: Drawing on History in Recent African American Graphic Novels. In: MELUS, 32.3 (2007), p. 175–200.

---: Is There an African American Graphic Novel? In: Teaching the Graphic Novel. Ed. Stephen E. Tabachnik. New York: MLA, 2009, p. 69–75.

---: Slave Memory without Words in Kyle Baker's Nat Turner. In: Callaloo, 36.2 (2013), p. 279–297.

---: Reading Lessons in Seeing: Mirrors, Masks, and Mazes in the Autobiographical Graphic Novel. Jackson: UP of Mississippi, 2016.

Chute, Hillary L.: Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge: Belknap/Harvard UP, 2016.

Cloutier, Jean-Christophe: Shadow Archives: The Lifecycles of African American Literature. New York: Columbia UP, 2019.

Costello, Brannon, and Qiana J. Whitted, eds.: Comics and the U.S. South. Jackson: UP of Mississippi, 2012.

Crumin, Timothy. »Awful Crimes« Part One. In: Wthhistory: The Rise and Decline of a Small Town. <https://wthhistory.wordpress.com/2014/08/16/awful-crimes-part-one/>. 16 Aug. 2014, Accessed 10 March 2021.

Cunningham, Phillip Lamarr: The Absence of Black Supervillains in Mainstream Comics. In: Journal of Graphic Novels and Comics, 1.1 (2010), p. 51–62.

Dixon, Thomas, Jr.: The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan. Lexington: UP of Kentucky, 1970 [1905].

Equal Justice Initiative: Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror. 3rd ed. Montgomery: Equal Justice Initiative, 2017.

Fawaz, Ramzi: The New Mutants: Superheroes and the Radical Imagination of American Comics. New York: New York UP, 2016.

Fine, Theresa: *Incognegro* and Portrayals of Lynching. In: Graphic History: Essays on Graphic Novels and/as History. Ed. Richard Iadonisi. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012, p. 109–120.

Fischer, Craig: Provocation through Polyphony: Kyle Baker's *Nat Turner*. In: Gateward and Jennings, p. 255–273.

Francis, Consuela: American Truths: Blackness and the American Superhero. In: Gateward and Jennings, p. 137–152.

---: Drawing the Unspeakable: Kyle Baker's Slave Narrative. In: Costello and Whitted, p. 113–137.

Gates, Henry Louis, Jr.: The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford UP, 1988.

Gateward, Frances, and John Jennings, ed.: The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics & Sequential Art. New Brunswick: Rutgers UP, 2015.

Gavaler, Chris: The Ku Klux Klan and the Birth of the Superhero. In: Journal of Graphic Novels and Comics, 4.2 (2013), p. 191–208.

Goldsby, Jacqueline: A Spectacular Secret: Lynching in American Life and Literature. Chicago: U of Chicago P, 2006.

Gray, Jonathan W.: »Commence the Great Work«: The Historical Archive and Unspeakable Violence in Kyle Baker's *Nat Turner*. In: Afterimages of Slavery. Ed. Marlene D. Allen and Seretha D. Williams. Jefferson: McFarland, 2012, p. 183–200.

Gray, Thomas R.: The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrections in Southampton, VA. 1831. In: Slave Narratives. Ed. William L. Andrews and Henry Louis Gates, Jr. New York: Library of America, 2000, p. 243–266.

Guynes, Sean, and Martin Lund, eds. Unstable Masks: Whiteness and American Superhero Comics. Columbus: Ohio State UP, 2020.

Hartman, Saidiya V.: Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford UP, 1997.

Jackson, Cassandra: Violence, Visual Culture, and the Black Male Body. New York: Routledge, 2011.

Jenkins, Henry: Comics and Stuff. New York: New York UP, 2020.

Johnson, Mat, and Warren Pleece: Incognegro: A Graphic Mystery. Milwaukie: Berger/Dark Horse, 2018.

Kunka, Andrew: Intertextuality and the Historical Graphic Narrative: Kyle Baker's *Nat Turner* and the Styron Controversy. In: College Literature, 38.3 (2011), p. 168–193.

Legman, Gers[h]on: The Comic Books and the Public. In: American Journal of Psychotherapy, Vol. II (1948), p. 473–477.

Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou: Volume 1. New York: DC Comics, 2009.

---: Bayou: Volume 2. New York: DC Comics, 2010.

Kunert-Graf, Rachel: Lynching Iconography: Looking in Graphic Narrative. In: Inks, 2.3 (2018), p. 312–333.

Moten, Fred: In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

Nama, Adilifu: Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes. Austin: U of Texas P, 2011.

Negro Hanged and Burned at Terre Haute. In: The New York Times. 27 Feb. 1901.

North, Sterling: A National Disgrace and a Challenge to American Parents. In: Chicago Daily News. 8 May 1940.

Raiford, Leigh: Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2011.

Regalado, Aldo: Modernity, Race, and the American Superhero. In: Comics as Philosophy. Ed. Jeff McLaughlin. Jackson: UP of Mississippi, 2005, p. 84–99.

Rushdy, Ashraf H.A: The End of American Lynching. New Brunswick: Rutgers UP, 2012.

Ryan, Jennifer: Truth Made Visible: Crises of Cultural Expression in *Truth: Red, White, and Black*. In: College Literature, 38.3 (2011), p. 66–96.

Scott, Darieck: The Not-Yet Justice League: Fantasy, Redress, and Transatlantic Black History

on the Comic Book Page. In: Migrating the Black Body: The African Diaspora and Visual Culture. Ed. Leigh Raiford and Heike Raphael-Hernandez. Seattle: U of Washington P, 2017, p. 329–348.

Sharpe, Christina: Monstrous Intimacies: Making Post-Slavery Subjects. Durham: Duke UP, 2010.

Simien, Evelyn M., ed.: Gender and Lynching: The Politics of Memory. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Singer, Marc: Breaking the Frames: Populism and Prestige in Comics Studies. Austin: U of Texas P, 2018.

Smith, Shawn Michelle: Photography on the Color Line: W.E.B. Du Bois, Race, and Visual Culture. Durham: Duke UP, 2004.

Spillers, Hortense J.: Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. In: Diacritics, 17.2 (1987), p. 64–81.

Stein, Daniel: Recuperating the Black Family in Graphic Narrative: Tom Feelings's *Middle Passage* and Kyle Baker's *Nat Turner*. In: Migration, Diaspora, Exile: Narratives of Affiliation and Escape. Ed. Daniel Stein, Cathy C. Waegner, Geoffroy de Laforcade, and Page R. Laws. Lanham: Lexington, 2020, p. 21–41.

---: Zu den Potenzialen einer kulturwissenschaftlichen grafischen Literaturwissenschaft: Ein Analysevorschlag am Beispiel von Jeremy Loves Graphic Novel *Bayou*. In: Closure, 3 (2016), p. 4-21. http://www.closure.uni-kiel.de/closure3/stein.

---: Teaching Poetry Through Song Adaptation: Abel Meeropol's and Billie Holiday's »Strange Fruit«. In: Adaptation and American Studies: Perspectives on Research and Teaching. Ed. Nassim Winnie Balestrini. Heidelberg: Winter, 2011, p. 171–194.

Thomas, Roy, ed.: Amazing Spider-Man #122 (July 1973). New York: Marvel Comics.

Wanzo, Rebecca: The Content of Our Caricature: African American Comic Art and Political Belonging. New York: New York UP, 2020.

Werness, Hope B.: The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art. New York: Continuum, 2006.

Whaley, Deborah Elizabeth: Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels, and Anime. Seattle: U of Washington P, 2016.

Whitted, Qiana J.: Intertextual Journeys: Black Culture, Speculative Fiction and the Past as Text in Jeremy Love's *Bayou*. In: Class, Please Open Your Comics: Essays on Teaching with Graphic Narratives. Ed. Matthew L. Miller. Jefferson: McFarland, 2015, p. 195–213.

---. Of Slaves and Other Swamp Things: Black Southern History as Comic Book Horror. In: Costello and Whitted, p. 187–213.

Wiegman, Robyn: American Anatomies: Theorizing Race and Gender. Durham: Duke UP, 1995.

Williams, Rachel Marie-Crane: Elegy for Mary Turner: An Illustrated Account of a Lynching. London: Verso, 2021.

Wood, Amy Louise: Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2009.

---, and Susan V. Donaldson: Introduction: Lynching's Legacy in American Culture. In: Lynching in American Culture. Ed. Amy Louise Wood and Susan V. Donaldson. Special Issue of Mississippi Quarterly, 61.1/2 (2008), p. 5–25.

Young, Harvey: Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body. Ann Arbor: U of Michigan P, 2010.

Young, Hershini Bhana: Performance Geography: Making Space in Jeremy Love's *Bayou*, Volume 1. In: Gateward and Jennings, p. 274–291.

List of Figures

Fig. 1a: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [137].

Fig. 1b: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [139].

Fig. 2: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [3].

Fig 3a: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [4].

Fig. 3b: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [7].

Fig. 3c: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [8].

Fig. 4a: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [46].

Fig. 4b: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [48].

Fig. 4c: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 1. New York: DC Comics, 2009, p. [47].

Fig. 5: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 2. New York: DC Comics, 2009, p. [70].

Fig. 6: Love, Jeremy, and Patrick Morgan: Bayou. Vol. 2. New York: DC Comics, 2009, p. [71].

Fig. 7a: Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008, p. 27.

Fig. 7b: Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008, p. 28.

Fig. 7c: Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008, p. 29.

Fig. 8: Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008, p. 186.

Fig. 9: Baker, Kyle: Nat Turner. New York: Abrams, 2008, p. 200.

1] By the beginning of the twentieth century, lynching was widely »understood [...] as a form of white supremacist violence, perpetrated largely in the South« (Wood and Donaldson, 11). Over 4,000 »racial terror lynchings« between 1880 and 1940 are documented (Equal Justice Initiative, 4), approximately 90 percent of which involved white mobs killing black men (Wood and Donaldson, 11).

2] Following Cunningham, Ryan discerns »a somewhat paradoxical mixture of physical vulnerability and social insight« in black superheroes (68). For Francis, »[i]t is entirely

possible that a successful black American superhero is impossible because it seeks to combine two ideals that are antithetical to each other: superheroes and American racial thinking« (138).

3] For recent scholarship on black superheroes, see Nama; Whaley; Austin and Hamilton.

4] Cloutier uses the term »shadow archive« to describe the »absences, removals, and delayed restorations in the history of the black literary archive« (1). By focusing on the male black body, I do not mean to gloss over the fact that black women were also victims of lynching. On the lynching and memorialization of the nineteen-year-old, eight-months-pregnant Mary Turner in Lowndes County, Georgia, on May 19, 1918, see Armstrong. Turner's murder is memorialized in Rachel Marie-Crane Williams's *Elegy for Mary Turner: An Illustrated Account of a Lynching* (2021), which mixes sepia-toned page coloring, old-fashioned handwritten lettering, historical photographs, telegrams, letters, an overall woodcut style, and newspaper articles that are pasted onto the page so as to evoke private clipping files. On the marginalization of black women in representations of lynching and its gendered implications, see Apel; Simien.

5] Jackson argues: »[T]he lynching of black men is inseparable from the policing of white women's bodies and the sexual exploitation of black women's bodies by white men« (3).

6] For reasons explained below, I refrain from reproducing lynching images in this essay. Such images are widely available online. See, for instance, James Allen's website for his photo book of lynching photographs, *Without Sanctuary* (2000): https://www.withoutsanctuary.org/. See also the photographs owned by Getty Images: https://www.gettyimages.de/fotos/lynching.

7] Cf. Smith: »Making a photograph became part of the ritual, helping to objectify and dehumanize the victims and, for some, increasing the hideous pleasure« (Apel and Smith, 16).

8] The title of Brundage's *Under Sentence of Death* (1997) underscores this sense of permanent surveillance.

9] Wanzo speaks of »agency despite victimization« in a related context (64).

10] See also Alexandre (ch. 5).

11] Love shows one of General Bog's henchmen, dressed in military clothing in the style of the Confederate Army, racing on a fierce-looking horse while holding a modern version of the confederate flag. This panel recalls the theatrical release poster for *Birth of a Nation* (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_a_Nation#/media/File:Birth_of_a_Nation_theatrical_poster.jpg), which displays a hooded rider in KKK regalia and a burning cross on a black steed. But it also evokes a similar depiction of Batman on a horse in Frank Miller's *The Dark Knight Returns* (1986).

12] It also differs from the vantage points of the lynching tableaus in Mat Johnson and Warren Pleece's *Incognegro* (2008). Chaney criticizes *Incognego*'s »politics of viewer positioning in plenary scenes of lynching,« i.e., the narrative's allowance of readerly distancing and affective de-involvement: »The deliberately aerial view that obscures the lynched body reflects the graphic novelists' retreat from the burdens of historical representation into fictive enclosures. […] The distance afforded the viewer to apprehend these parts in their panoptic totality revises privilege, redefining it as a comforting, unifying distance from spectacle« (2016, 154, 155, 156). See also Caron; Fine; Kunert-Graf.

13] Cf. also Young (2015, 283) on this scene. Love's tableau may be based on a photograph of a lynching in Sabine County, Texas, in 1908, which was reprinted on a postcard (https://www.alamy.com/stock-photo-texas-lynching-1908-nfive-blacks-hanged-from-a-dogwood-tree-in-sabine-95409012.html) alongside a poem: »Let this a warning to all negroes be, / Or they'll suffer the fate of the DOGWOOD TREE« (qtd. in Whitted 2015, 200). Another possible visual intertext is the postcard that displays the bodies of Virgil Jones, Robert Jones, Thomas Jones und Joseph Riley, who were murdered on July 31, 1908, in Russelville, Kentucky (https://www.wikiwand.com/en/Lynching_postcard).

14] Moten finds a similar »phonic substance« in the Emmett Till photographs: »[T]he aesthetic and philosophical arrangements of the photograph [...] anticipate a looking that cannot be sustained as unalloyed looking but must be accompanied by listening [...] even though what is listened to – echo of a whistle or a phrase, moaning, mourning, desperate testimony and flight – is also unbearable« (200).

15] Cf. also Jenkins's reading of the postcard (311).

16] See Spillers; Hartman. Cf. also Jackson: »The power to look is also the power to police and govern that body, imbuing it with an erotics of control« (5).

17] As Smith suggests, »the corpse functions as the negated other that frames, supports, and *defines* a white supremacist community« (127).

18] Here, the black fugitive is trying to evade her white pursuers; in the film, the white woman prefers death over being raped by her stereotypically brutish black pursuer. Singer elaborates on his critique »of the many lapses, shortcuts, creative distortions, and outright errors that punctuate Baker's narrative« (218). Other scholars – Kunka; Francis; Gray; Chaney (2013); Fischer; Bruno; Scott; Stein (2020) – offer more appreciative analyses.

19] Cf. also Scott on »Turner's apotheosis-via-hanging« (345).

20] Baker associates Turner's death with the resurrection of Christ, an association Turner himself makes when he counters Gray's question »Do you not find yourself mistaken now?« with the question »Was not Christ crucified?« (189).

21] On lynching as a modern phenomenon, cf. Raiford (37-38); on the superhero, modernity, and race, see Regalado.

22] I provide a close reading of the poem in Stein (2011).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Körper/Blicke und Selbst(be)zeichnungen bei Pagu, Laerte und Powerpaola

Jasmin Wrobel (Berlin)

In den letzten beiden Jahrzehnten und insbesondere in den letzten Jahren hat sich die sequentielle Kunst in Lateinamerika als wichtiger künstlerischer Raum des feministischen Widerstands erwiesen. Obwohl der Comic in seinen unterschiedlichen Ausdrucksformen nach wie vor von männlichen Zeichnern und auch Rezipienten dominiert wird, nutzen Künstlerinnen das Medium zunehmend dazu, hegemoniale und heteronormative Gesellschaftsstrukturen in Frage zu stellen. Durch die Entstehung und Etablierung neuer Publikationsplattformen (feministische Comiczeitschriften, die sozialen Medien oder Blogs) eröffnen sich eigene und unabhängige Räume, in denen verstärkt eine Auseinandersetzung mit sexistischen und/oder rassistischen Diskriminierungen, (sexueller) Selbstbestimmung oder aktuellen politischen Debatten stattfindet.

Der vorliegende Beitrag wird sich im Folgenden drei Künstlerinnen widmen, die als wesentliche Wegbereiterinnen der weiblichen und (queer)feministischen Comickunst speziell in Südamerika erachtet werden können: der brasilianischen Modernistin Patrícia Rehder Galvão (1910–1962), besser bekannt unter ihrem *nom de plume* ›Pagu‹, die 1931 als eine der ersten Frauen Comicstrips zeichnete, sowie der ebenfalls aus Brasilien stammenden Laerte Coutinho (*1951), einer der bekanntesten Karikaturistinnen und Comiczeichnerinnen des Landes. Während ihrer Transition in den 2000er Jahren – Laerte wurde als biologischer Mann geboren – ließ sie sich von einer Alter Ego-Figur begleiten und setzt sich seitdem öffentlich für Transgenderrechte ein. Zuletzt wird mit der kolumbianisch-ecuadorianischen Comiczeichnerin Paola Gaviria (*1977), ›Powerpaola‹, eine Künstlerin besprochen, deren Graphic Memoir *Virus Tropical* (2011) eine breite internationale Rezeption erfuhr und die eine der ganz wesentlichen Netzwerkerinnen der lateinamerikanischen und internationalen Comicszene ist: Gemeinsam mit dem niederländischen Comickünstler Joris Bas Backer (u. a. *Küsse für Jet*, 2020) gründete sie 2008 das internationale feministische Comic-Kollektiv *Chicks on Comics*, dem auch viele lateinamerikanische (vor allem argentinische) Künstlerinnen angehören.

Pagu, Laerte und Powerpaola stehen für unterschiedliche Generationen und, hiermit zusammenhängend, für verschiedenartige Zeichenstile und Darstellungsmodi. Ihnen ist allerdings gemeinsam, dass sie sich mit ihrer Comickunst aktiv gegen gesellschaftliche Zuschreibungen und Erwartungshaltungen richten und zum Teil explizit am politischen Diskurs in ihren Ländern teilnehmen. Dies geschieht nicht zuletzt über Dialoge bzw. Dispute mit hegemonialen Bildtraditionen. Meinen Analysen stelle ich daher einleitend einen kurzen Exkurs zu einer Darstellung voran, die den ›kolonialen Blick‹ repräsentiert wie wohl kaum eine andere, und die gleichzeitig als stellvertretend für hegemoniale Bildtraditionen und -politiken steht, gegen die sich das Werk vieler (nicht nur lateinamerikanischer) Comickünstlerinnen richtet.

Der koloniale Blick: Jan van der Straets *America*

Den ›Amerikas‹ wurde ihr Name durch den deutschen Kartografen Martin Waldseemüller zugewiesen, der die ›neu entdeckten‹ Landmassen im Westen auf seiner Weltkarte von 1507 nach Amerigo Vespucci benannte. Vespucci hatte in seinem Reisebericht *Mundus Novus* (1502/1503) als erster darauf hingewiesen, dass es sich bei der ›Neuen Welt‹ vermutlich um einen eigenen Kontinent handele. Eine der wohl bekanntesten bildlichen Darstellungen der Begegnung zwischen der ›Alten Welt‹ und der ›Neuen Welt‹ ist der zwischen um 1591 nach einer Zeichnung des flämischen Malers und Zeichners Jan van der Straet (lat. Johannes Stradanus) angefertigte Kupferstich *America*.

Das Bild leitet die Serie *Nova Reperta* ein, die neunzehn nachantike Entdeckungen oder Erfindungen zeigt, die dem Künstler als besonders prägend für die eigene Epoche erschienen. *America* soll an dieser Stelle nicht detailliert besprochen werden,[1] vielmehr möchte ich auf einige Aspekte der geschlechtlichen Zuschreibungen und Dichotomien verweisen, die in der allegorischen Darstellung aufgeworfen werden und die als Ausgangspunkt für die in der vorliegenden

Abb. 1: Kupferstich von Theodor Galle nach Jan van der Straet: *America*.

Untersuchung angestellten Überlegungen dienen mögen. Der mit Astrolabium und Kreuzbanner ausgestattete Amerigo Vespucci steht, vollständig bekleidet, das Schwert in der Scheide eng am Körper tragend, einer – bis auf einen Federkopfschmuck und einen Lendenschurz, die sie als Indigene lesbar machen – nackten und wehrlosen Frauengestalt gegenüber, die sich in ihrer Hängematte aufrichtet, mit staunendem, leicht geöffnetem Mund zu Vespucci aufsieht und ihm – folgsam, einladend? – die Hand entgegenstreckt. Die Nacktheit der Frau, die hier als Allegorie für den gesamten ›neu entdeckten‹ Kontinent steht, rekurriert zum einen auf ihre ›Unberührtheit‹ bzw. ›Unbeschriebenheit‹, zum anderen – aber hiermit im Zusammenhang stehend – entspricht sie als Projektion dem voyeuristischen Blick des erobernden Mannes, der ihr durch seine Positionierung und die Insignien, mit denen er ausgestattet ist, sowie nicht zuletzt durch seinen Namen (also seine Identität) übergeordnet ist. Die Legende lautet: »Americen Americus retexit, & Semel vocavit inde semper excitam« (»Amerigo entdeckte Amerika; Er rief sie einmal und von da an war sie für immer erwacht«).

Die ›Kolonialisierung‹, (gewaltsame) ›Inbesitznahme‹ und ›Benennung/Bezeichnung‹ des weiblichen Körper-Kontinents – Michel de Certeau spricht in diesem Zusammenhang von einer »*écriture conquérante* [que] va utiliser le Nouveau Monde comme une page blanche (sauvage) où écrire le vouloir occidental« (de Certeau, 3)[2] – verbunden mit dem weißen, männlichen Blick ist ein Moment, das durch die Geschichte hinweg bis in aktuelle Debatten seinen Widerhall findet. Meine Untersuchung widmet sich im Folgenden der Frage, auf welche Art und Weise lateinamerikanische Comiczeichnerinnen[3] sich in ihren Werken von einem hegemonialen, zumeist männlich-heteronormativen Blick lösen bzw. diesem begegnen und patriarchale, binäre Strukturen durch die selbstgezeichnete Körperlichkeit aufbrechen.[4] Die Körper, so unterschiedlich in ihren Darstellungen bei Pagu, Laerte und Powerpaola, wollen nicht ›zur Verfügung‹ stehen oder ›beschrieben‹ bzw. ›be-zeichnet‹ werden, sie sind nicht ›passiv‹, sondern wehrhaft und widerständig und setzen dem hegemonialen Blick politischen Aktivismus, (visuelle) Provokationen, aber auch die eigene Verletzlichkeit entgegen. Nicht zuletzt findet durch die Wahl eines Künstlerinnennamens bzw. der Namen der Protagonist_innen eine Form der ›Selbst(be)zeichnung‹ statt.

Pagu: der militante Körper

Die brasilianische Schriftstellerin, Aktivistin und Journalistin Patrícia Rehder Galvão (›Pagu‹) kann in mehrfacher Hinsicht als Pionierin und auch als Tabubrecherin gelten (vgl. Wrobel 2020, 20-24). Zum einen war die überzeugte Kommunistin Pagu die erste Frau, die in Brasilien aus politischen Gründen verhaftet wurde (vgl. Risério, 37). Zum anderen ist in ihr, neben den Karikaturistinnen Nair de Teffé (1886–1981) und Hilde Weber (1913–1994), eine der Begründerinnen der weiblichen brasilianischen Comickunst zu sehen. Gemeinsam mit dem Modernisten Oswald de Andrade, mit dem sie von 1930 bis 1935 verheiratet war, gab sie die politische Zeitung

O Homem do Povo [*Der Mann des Volkes*] heraus, von der zwischen dem 27. März und dem 13. April 1931 acht Ausgaben erschienen. In Pagus dort veröffentlichter Kolumne *A Mulher do Povo* [*Die Frau des Volkes*] stellte sie die Gewohnheiten und Werte der bürgerlichen Frauen in São Paulo satirisch dar. Im Rahmen der Kolumne veröffentlichte die Autorin auch Karikaturen und einen Comicstrip, in dieser Form eine der ersten Manifestationen bildlichen, sequentiellen Erzählens mit weiblicher Autorschaft in Lateinamerika. Stilistisch charakterisieren sich Pagus Zeichnungen durch modernistische Einfachheit und eine expressionistische Darstellungsweise. Der Strip trägt die Namen seiner drei Protagonist_innen: *malakabeça fanika kabelluda*. Kabelluda, die bei ihrem Onkel Malakabeça und ihrer Tante Fanika aufwächst, kann hierbei als eine Alter Ego-Figur Pagus gelesen werden: Sie ähnelt ihr nicht nur physisch andeutungsweise, vor allem durch das gelockte Haar, was sich in ihrem Namen ›kabelluda‹ niederschlägt,[5] sondern teilt überdies ihre politischen Überzeugungen. Das Engagement für die Kommunistische Partei Brasiliens (PCB) wird daher auch im Comicstrip zum Thema. Pagu verweist durch die Unternehmungen von Kabelluda – diese organisiert in Abb. 2 ein Treffen von Kommunist_innen auf der Praça da Lamparina in São Paulo – auf die Notwendigkeit einer aktiveren politischen Beteiligung von Frauen und zudem auf die Bereitschaft zur (körperlichen) Selbstaufopferung. Dass Pagu selbst diesem Anspruch nachkam, belegt die Tatsache, dass die Autorin etwa vier Monate nach der Fertigstellung dieses Strips aufgrund ihrer Aktivitäten verhaftet wurde: Während einer Demonstration in der Hafenstadt Santos war der afrobrasilianische Hafenarbeiter Herculano de Souza von der Polizei tödlich verwundet worden. Er verblutete in Pagus Armen, woraufhin diese in Gewahrsam genommen wurde (vgl. Mertin, 540) – die erste von insgesamt 23 Festnahmen. Nach einem gescheiterten kommunistischen Aufstand 1935 verbrachte sie, mit einer Unterbrechung zwischen 1937 und 1938, fast fünf Jahre in Gefangenschaft, eine Zeit, die ihr gesundheitlich schwer zusetzte, auch weil sie als Staatsfeindin gefoltert wurde. Ihr eigenes politisches Engagement hatte also eine dezidiert körperliche und existenzielle Dimension (vgl. u. a. Mertin, 544), was in dem Comicstrip in gewisser Hinsicht antizipiert wird.

Abb. 2: Pagu: *malakabeça fanika e kabelluda*: politischer Aktivismus und Selbstaufopferung.

Im ersten Panel steht Kabelluda in selbstbewusster, aufgerichteter Pose, die Arme ausgebreitet, auf einem Podest auf der Praça da Lamparina (eigentlich Praça do Patriarca) im historischen Zentrum von São Paulo und verteilt Flugblätter. Eine Menschengruppe ist hinter ihr versammelt und hört zu, während sich ihre Tante Fanika im Bildvordergrund gebückt von ihr abwendet und sich nicht an der Kundgebung beteiligt. Im zweiten Panel ist zu sehen, wie Kabelluda gewaltsam abgeführt wird, eine bewaffnete Sicherheitskraft trägt sie unter dem Arm, während ihr die letzten Flugblätter aus der Hand fallen. Im Hintergrund wartet ein Gefangenentransport, im Bildvordergrund sieht ihre Tante dem Geschehen entsetzt zu, schreitet aber nicht ein. Im dritten Panel schließlich liegt diese dem Erschießungskommando flehend zu Füßen, doch es ist bereits zu spät, ihre Nichte Kabelluda wird hingerichtet – allerdings nur, um im vierten Panel, und bezeichnenderweise nach genau drei Tagen, wiederaufzuerstehen. Im Hintergrund sind drei Kreuze auf einem Hügel zu sehen, die auf die Kreuzigung Christi und der beiden Schächer auf dem Golgatha-Felsen verweisen und Kabelludas Tod und Auferstehung zusammen mit der Bildlegende (»Am dritten Tage ist sie von den Toten auferstanden!«) als – politisches, nicht religiöses – Märtyrertum kennzeichnen: Die Figur wird – andeutungsweise in Orantenhaltung – in der Luft schwebend dargestellt (auch die Himmelfahrt wird hier zitiert), über ihrem Haupt wird eine Gloriole angedeutet, während zwischen ihren ebenfalls vom Körper abgespreizten Beinen ein Bolschewikenstern prangt. Die Zuschauenden sehen mit offenen Mündern und ausgebreiteten Armen zu ihr auf, unter ihnen Tante und Onkel (der hier wie auch in den anderen Strips klein und schmal im Gegensatz zur dominant-fülligen Tante dargestellt ist und nichts zum Handlungsgeschehen beiträgt), während Kabelluda verlauten lässt: »Agora vocês me pagam«, hier im Sinne von »Das werdet ihr mir büßen« – eine Verkehrung der christlichen Vergebungsgeste. An wen sich ihre Drohung richtet, ob an die (passiv) Zuschauenden oder gegen das Regime des 1930 durch einen Putsch an die Macht gekommenen Getúlio Vargas, obliegt der Interpretation der Rezipient_innen. Werden hier christlich-religiöse Bild- und Texttraditionen instrumentalisiert und karikiert, um eine politische Botschaft abzusenden, so setzt sich Pagu darüber hinaus auf kritisch-kühne Weise mit der von ihr offensichtlich als scheinheilig empfundenen Moral der katholischen Kirche auseinander, so z.B. in einer Karikatur mit dem Titel *improprio para menores* (sic; »für minderjährige ungeeignet«). Diese zeigt Kabelluda – kindlich-fraulich in Schuluniform – und einen Priester, der sie belehrt: »Minha filha, o Papa disse que só o padre pode ministar educação sexual às creanças« (sic; in *O Homem do Povo*, Nr. 2, S. 1): »Meine Tochter, der Papst hat gesagt, dass nur der Priester den Kindern Sexualunterricht erteilen darf« – und diese Aussage ist bei Pagu dezidiert zweideutig angelegt, genau wie die Bildlegende, in der es heißt: »O Vaticano prohibiu aos paes e professores a explicação de assumptos íntimos que só compete ao sacerdote«, »Der Vatikan hat Eltern und Lehrern verboten, intime Angelegenheiten zu erklären, die in der alleinigen Verantwortung des

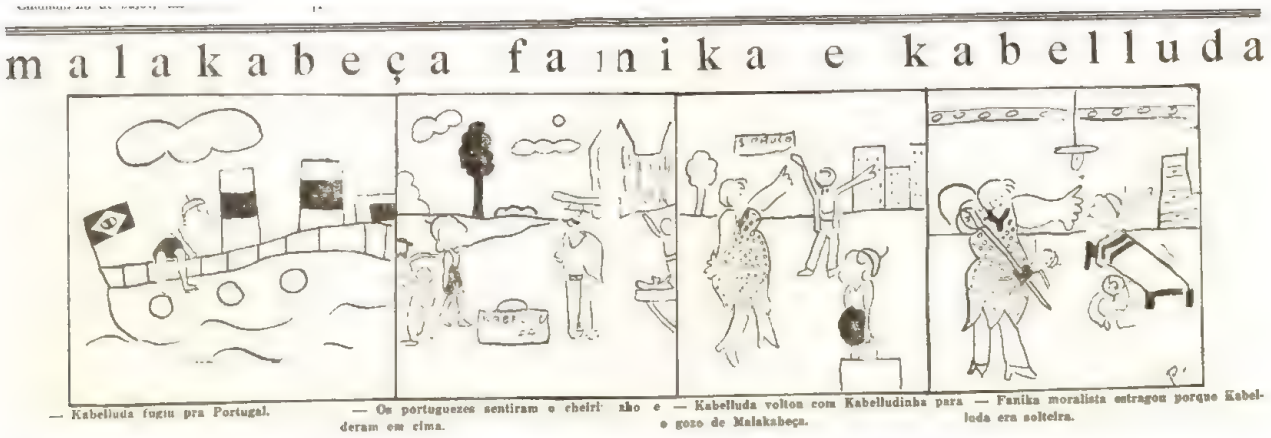

malakabeça fanika e kabelluda
— Kabelluda fugiu pra Portugal.
— Os portuguezes sentiram o cheiri[illegible]nho e deram em cima.
— Kabelluda voltou com Kabelludinha para o gozo de Malakabeça.
— Fanika moralista estragou porque Kabelluda era solteira.

Abb. 3: Pagu: *malakabeça fanika kabelluda*: Kabelludinha.

Priesters liegen« (ebd.). Hierbei muss hervorgehoben werden, dass sie diese und einige andere der in *O Homem do Povo* veröffentlichten Karikaturen mit einem anderen *nom de plume / nom de guerre* unterzeichnet: ›Peste‹ (›Pest‹), mit dem sie ihre aufwieglerischen Absichten unterstreicht. Ist sie heute vor allem unter ihrem zwischen 1928 und 1940 verwendeten Künstlerinnennamen ›Pagu‹ bekannt, ein Spitzname, den sie von dem Dichter Raul Bopp erhalten hatte, so wechselte Patrícia Galvão die Pseudonyme in den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen während ihrer Karriere immer wieder, zum Teil auch aus politischen Gründen.[6]

Die sexuelle und körperliche Selbstbestimmung wird in einem weiteren Comicstrip (Abb. 3) thematisiert und problematisiert, der eng mit eigenen traumatischen Lebensereignissen verknüpft ist. Die abenteuerlustige Kabelluda reißt von zuhause aus und macht sich allein nach Portugal auf, wo sie die Aufmerksamkeit der portugiesischen Männer auf sich zieht. Bei ihrer Rückkehr nach São Paulo einige Monate später ist sie schwanger mit »Kabelludinha«, der »kleinen Kabelluda«. Während der Onkel sich über die Nachricht freut, reagiert die Tante Fanika, die in Pagus Comicstrip für ein moralistisch-angepasstes Frauenbild steht, rigoros, ja gnadenlos: Im vierten Panel ist zu sehen, wie sie Kabelludinha, die hier nicht als Embryo, sondern als Miniaturversion ihrer Mutter dargestellt ist, mit einer langen Nadel durchsticht. Der Strip verweist auf eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts übliche Praxis der (heimlichen) Zwangsabtreibung, die jungen, unverheirateten Frauen von ihren Familien auferlegt wurde, wenn sie schwanger wurden (vgl. Nogueira, 5). Die Lebensgefahr, die diese Praxis auch für die Schwangere bedeutete, mag hier eben dadurch angedeutet sein, dass Kabelludinha namentlich wie zeichnerisch als »kleine Kabelluda« präsentiert wird (wobei diese Art der Visualisierung auch dem modernistischen Stil geschuldet sein kann). Der Comicstrip bekommt einen noch bittereren Beigeschmack, wenn man bedenkt, dass Pagu selbst eine solche Abtreibung erdulden musste, als sie als 14-Jährige schwanger wurde (vgl. Galvão, 56–57). Die explizite Darstellung in dem Comicstrip kann als kühner Tabubruch

interpretiert werden, gleichzeitig lenkt Pagu hier den Blick auf die eigene Verletzlichkeit und ein selbsterlebtes Trauma. Um diese autobiografische Komponente wissen allerdings nur heutige Rezipient_innen, die die Memoiren der Autorin kennen: Der lange Brief, den Pagu nach ihrer fast fünfjährigen Haftstrafe an ihren zweiten Ehemann Geraldo Ferraz schrieb und in dem sie dieses Erlebnis teilt, wurde erst 2005 von ihrem gemeinsamen Sohn Geraldo Galvão Ferraz herausgegeben. Den zeitgenössischen Leser_innen von *O Homem do Povo* 1931 dürfte dieser Umstand nicht bekannt gewesen sein.

Laerte: der queere/nichtbinäre Körper

Die ebenfalls brasilianische Karikaturistin Laerte Coutinho ist eine der prominentesten Comickünstlerinnen des Landes. Bekannt ist Laerte vor allem für ihre Beiträge zum brasilianischen Underground-Comic, insbesondere für die Comicstrip-Reihen *Piratas do Tietê* (ab 1983) und *Los 3 Amigos – Sexo, Drogas y Guacamoles* (ab 1987); bei letzterer handelte es sich um ein Kollaborationsprojekt mit den Karikaturisten Arnaldo Angeli, Glauco Villas Boas sowie später auch Adão Iturrusgarai. Im Jahr 2004 begann Laerte, die als biologischer Mann geboren wurde, Cross-Dressing zu praktizieren, eine Lebensweise, die sie nach dem Unfalltod ihres Sohnes Diogo zunächst unterbrach und erst 2009 wieder aufnahm. Hierbei stellte sie jedoch schnell fest:

> Não sou crossdresser. Quando comecei meu movimento pessoal, juntei-me a um grupo de pessoas que adotavam essa identidade, mas minha experiência me levou a entendê-la como uma forma específica de transgeneridade, assim como a travestilidade, a transsexualidade e as inúmeras formas de expressão e comportamento não-binário. Sou uma pessoa transgénero. (sic; in Sant'Anna 2015)[7]

Laerte ließ sich auf diesem Weg von einer ihrer Figuren begleiten, ›Hugo‹ bzw. ›Muriel‹.[8] In Übereinstimmung mit Laertes eigenem Selbstfindungsprozess und Selbsterleben beginnt Hugo Baracchini sich in den zunächst noch gleichnamigen Comicstrips von Zeit zu Zeit ›als Frau‹ zu kleiden und für diese Gelegenheiten den Namen Muriel anzunehmen, bis er merkt, dass ›Muriel‹ keine temporär wählbare ›Rolle‹ ist, die mit Kleidung und Make-up an- und abgelegt werden kann: Hugo ist Muriel. Dementsprechend wird der Strip seit 2009 nicht mehr unter dem Titel *Hugo Baracchini* veröffentlicht, sondern unter *Muriel total*, »komplett/ganz Muriel«. Darin thematisiert Laerte, die selbst ihren Geburtsvornamen weiterführt, verschiedene Formen der Diskriminierung, der sich ihr Alter Ego Muriel ausgesetzt sieht. In dem Strip »Aceitação«, »Akzeptanz« (Abb. 4) sehen wir Muriel in den ersten beiden Panels hochzufrieden: Sie wird auf der Straße freundlich von ihren Nachbar_innen gegrüßt, die sie mit ihrem ›neuen‹ Namen Muriel ansprechen. Im zweiten Panel seufzt sie erleichtert: »Nada como finalmente ser aceita...«, »Es geht nichts darüber, endlich akzeptiert zu werden...«.

Abb. 4: Laerte: *Muriel total*, »Aceitação«.

Dieses Gefühl der Erleichterung ist allerdings nicht von Dauer, die ›Akzeptanz‹ trügerisch bzw. geheuchelt: Aus dem bildlichen Off schleudert eine unsichtbar bleibende Person Muriel eine Tomate ins Gesicht, so dass sie das Gleichgewicht verliert und zu Boden stürzt. Entgegengeworfen wird ihr außerdem die homo- und transphobe Beleidigung »Bichona!«,[9] die sich durch Schriftgröße und -farbe (tomatenrot) von den anderen Sprechblasen absetzt. Dass die Beleidigung bzw. explizite Aggression hier aus dem Off heraus geschieht, ist wichtig: Muriel schmerzt diese nämlich weniger als die darauf folgende Reaktion der Nachbar_innen im letzten Panel, die sie vorher so freundlich gegrüßt hatten. Niemand eilt der auf dem Boden liegenden (und ungläubig schauenden) Muriel zur Hilfe, vielmehr üben sich dieselben Personen des ersten Panels nun im *victim blaming* und verwenden darüber hinaus nun doch wieder den abgelegten Männernamen. Der scheinbar wohlwollende Blick im ersten Panel wird zum verurteilenden Blick im vierten Panel: »Aber echt, Hugo? – Du hast auch provoziert, Hugo. – Zieht man sich denn so an, Hugo?«. Die cartoonhafte visuelle Sprache der Künstlerin kontrastiert hier besonders scharf mit der dargestellten Szene, die alles andere als komisch ist.

Der Comicstrip *Muriel total* wird für Laerte zum Verhandlungsraum erlebter Diskriminierungen, aber auch zum (in diesem Fall durchaus humoristischen) Raum der (körperlichen) Selbstentdeckung. Hierbei fordert sie nicht nur heteronormative Denkmuster heterosexueller Cis-Menschen heraus, sondern ebenso bestehende Stereotypen in der LGBTIQ+-Community – (be)wertenden Blicken und Kategorisierungen ist Muriel nämlich auch dort ausgesetzt.

In dem Strip »Encontro«, »Begegnung« (Abb. 5) wird Muriel von einer anderen Figur beschuldigt, sie wäre zu einem »modelinho de mulher« geworden, würde also ein klischeehaftes Frauenbild verkörpern. Von der Wette im zweiten Panel, sie würde sich ganz sicher nicht mal mehr in eine Herrentoilette trauen, fühlt sich Muriel nun derart provoziert, dass sie diese sogleich wutgeladen aufsucht. Hier trifft sie auf eine andere Figur (die den Leser_innen bereits aus anderen Episoden bekannt ist), Estênio, der ihrem Blick begegnet,

VOCÊ SE ACHA TODA LIVRE, MURIEL... MAS CAIU NA PRISÃO DO MODELINHO DE MULHER!
BESTEIRA.
APOSTO QUE NEM CONSEGUE MAIS ENTRAR NO BANHEIRO MASCULINO.
AH, É?
TÁ OLHANDO O QUÊ, CARA?!
NADA, É QUE...
ACHA QUE EU NÃO POSSO ENTRAR AQUI? OLHA O MEU CRACHÁ!
OLHA O MEU!
A MURIEL TÁ DEMORANDO...
MELHOR IR VER.
EU DISSE: NADA DE CRACHÁ MEU CHAPA

Abb. 5: Laerte: *Muriel total*, »Encontro«.

wodurch sich die aufgebrachte Muriel zusätzlich provoziert fühlt und ihn aggressiv anfährt: »Tá olhando o quê, cara?!«, »Was guckst Du, Alter?«. Wütend entblößt sie ihr ›männliches‹ Genital als »crachá« (»Ausweis«, »Plakette«), also als Zugangsberechtigung zum Männerklo. Wie Laerte hat sich auch Muriel keiner geschlechtsangleichenden Operation unterzogen, ein Thema, auf das sowohl in *Muriel total* als auch in der 2017 erschienenen Netflix-Dokumentation *Laerte-se* (Regie Lygia Barbosa / Eliane Brum, Brasilien) rekurriert wird. Die Reaktion von Estênio fällt allerdings anders aus als erwartet, denn die Figur stellt in Laertes Comicstrip eine Art Pendant zu Muriel dar. Estênio, deren abgelegter Name Verônica war, ist ein Transmann, der mit sehr ähnlichen Problemen und Vorurteilen zu kämpfen hat wie Muriel. In der hier dargestellten Szene wird Muriel also durch Estênio ein Spiegel vorgehalten: Von Muriel als Cisgender-Mann gelesen, entblößt dieser nun seine Vulva und es kommt zu einem Moment der Wiedererkennung. Als Muriels Freund_innen nach ihr sehen, finden sie Muriel und Estênio ausgelassen und mit entblößten Genitalien tanzend, im Hintergrund ertönt Gilberto Gils »O Rock do Segurança«, ein Lied, in dem ebenfalls das Ablegen von ›Etiketten‹ thematisiert und zelebriert wird. Laerte, die als Comiczeichnerin bereits seit den achtziger Jahren etabliert und bekannt war und deren eigene Transition daher vor der Öffentlichkeit stattfand, eröffnet mit *Muriel total* (durchaus selbstkritisch) Einblicke in unterschiedliche Diskriminierungsmuster und -perspektiven, die das Denken in binären Strukturen nicht nur

in heteronormativen Kontexten prägen. Diesem Denken (und seinen Blicken) setzt sie in ihren Comics, aber auch als öffentlich auftretende Person, ihre eigene Körperlichkeit entgegen, nicht ohne sich dabei verwundbar zu zeigen – vor allem aber mit großer Freude am eigenen Körper und am eigenen Sein.

Powerpaolas *Virus Tropical*: der antipatriarchale (*Coming of Age*-)Körper

In ihrer Graphic Memoir *Virus Tropical* (2011) erzählt die kolumbianisch-ecuadorianische Comiczeichnerin Powerpaola Schlüsselepisoden ihrer Kindheit und Jugend in Quito (Ecuador) und Cali (Kolumbien), ausgehend von dem Tag ihrer Zeugung bis zu ihrer ›Initiierung‹ als Künstlerin. Dabei behandelt sie typische *coming of age*-Themen wie die Abwesenheit einer Vaterfigur, die Bemühungen ihrer Mutter, die Familie allein finanziell über Wasser zu halten, die Anpassung an neue Umgebungen, die Unsicherheit in ihren ersten Beziehungen und sexuellen Begegnungen sowie schließlich die autonome Entscheidung, Künstlerin zu werden und sich von der eigenen Familie zu emanzipieren (vgl. Wrobel 2020, 25-31). Im Rahmen der hier angestellten Überlegungen möchte ich insbesondere auf zwei Momente bzw. Darstellungen in *Virus Tropical* eingehen: die Schwangerschaft ihrer Mutter und Paolas Geburt sowie den Beginn ihrer Pubertät.[10]

Paolas Vater Uriel ist ein ehemaliger katholischer Priester und hätte nach der Regel des Zölibats eigentlich weder heiraten noch Kinder bekommen dürfen. Hilda, ihre Mutter, hat sich nach der Geburt von Paolas älteren Schwestern Claudia und Patty sterilisieren lassen. Mit anderen Worten: Paolas schiere Existenz ist eigentlich völlig unwahrscheinlich und so sucht Hilda am Anfang ihrer Schwangerschaft auch nach anderen möglichen Ursachen für ihren körperlichen Zustand. Die vier – männlichen – Ärzte, die sie konsultiert, nachdem sie den wachsenden Bauch bemerkt hat, liefern verschiedene (mitunter belustigende) Erklärungen für die Schwellung: Da Hilda sterilisiert wurde, schließen sie eine Schwangerschaft kategorisch aus. Tatsächlich ist es diese Szene, aus der auch der Titel *Virus Tropical* hervorgeht, denn einer der Ärzte diagnostiziert Hilda mit einem »tropischen Virus«. Trotz der offensichtlichen Symptome der Verwandlung ihres eigenen Körpers – die Powerpaola grafisch in aller Deutlichkeit darstellt – akzeptiert Hilda die zum Teil absurden Diagnosen der Ärzte: »Señora de Gaviria, esto debe ser un virus tropical. Es imposible que usted esté embarazada. / – El doctor Bustamante está equivocado, es un virus ecuatorial. / – Es un embarazo psicológico. / – Señora de Gaviria, ¿sabe usted qué tiene? – No, doctor. – ¡Aire!« (Powerpaola, 9).[11] Die Tatsache, dass sie der westlich-männlich geprägten ›Wissenschaft‹ – die aufgrund der Eileiterunterbindung ausschließt, dass sie schwanger sein könne – mehr vertraut als ihren eigenen Beobachtungen und körperlichen Symptomen (vgl. Gómez Gutiérrez, 92), wird weiter hervorgehoben, als Hilda nach mehreren Beratungen eine indigene Frau auf der Straße trifft, die ihr Mais verkauft (Abb. 6).

SUS DÍAS SE LOS PASABA CUIDANDO A SUS HIJAS Y OCUPÁNDOSE DE LOS QUEHACERES DE LA CASA.
AHORA SU MAYOR PREOCUPACIÓN ERA TENER UNA BARRIGA QUE CADA DÍA CRECÍA MÁS.
GRACIAS
¿QUIERE EL CHOCLO CON QUESO, CACERITA?
NO, GRACIAS
AIRE
CACERITA, ¿QUÉ VA A SER, NIÑO O NIÑA?
?

Abb. 6: Powerpaola: *Virus Tropical*, Hildas Schwangerschaft.

Die Frau, ebenfalls Mutter eines Kindes, liest Hildas körperlichen Zustand unvermittelt richtig: »Cacerita, was wird es, ein Junge oder ein Mädchen?« (vgl. Abb. 6) und Hilda antwortet mit einer der von den Ärzten gestellten Diagnosen, während sie den Rezipient_innen direkt ins Gesicht blickt: »Luft« (hier im Sinne von »Blähungen«). Die Durchbrechung der vierten Wand und die hierdurch entstehende Einbeziehung der Leser_innen verstärkt den Eindruck der Ratlosigkeit Hildas angesichts der Entfremdung von ihrem eigenen Körper und betont auch den komischen Aspekt der Situation. Gleichzeitig finden Leser_innen ihre eigene (wahrscheinliche) Reaktion in der Gedankenblase (»?«) und im Gesichtsausdruck der indigenen Frau gespiegelt, die irritiert zur rechten Panelseite schaut, während Hilda uns anblickt. Powerpaolas kindlich-naiv anmutender, expressionistischer Zeichenstil unterstreicht Hildas Leichtgläubigkeit bei der Akzeptanz dieser ›Fremddiagnosen‹ kongenial (während er in anderen Szenen der subversiven Untergrabung der Autorität des Vaters dienlich ist). Sie akzeptiert die Tatsache, schwanger zu sein, erst, als sie nach der Begegnung mit der Frau einen weiteren Arzt konsultiert, der »gerade in Ecuador angekommen ist, nach seinem Doktorat in Mexiko« (er hat also im Ausland studiert, womit ihm zusätzliche Autorität zugesprochen wird). Dieser diagnostiziert nun endlich: »Señora, Sie sind im 5. Monat schwanger« (Powerpaola, 11). Felipe Gómez Gutiérrez beobachtet zu Recht die gegensätzliche Konfiguration des (vermeintlich männlichen, westlichen und autorisierten) ›medizinisch-technischen‹ Wissens – das hier an seine Grenzen stößt – und des (angeblich weiblichen, autochthonen und inoffiziellen) ›intuitiven‹ Wissens, während er die Tatsache betont, dass Paolas Mutter das männlich geprägte, ›medizinisch-technische‹ Wissenssystem derart verinnerlicht hat, dass sie ihr eigenes ›Körper-Gefühl‹ und Körpererleben ignoriert. Paolas Geburt gegen jede Wahrscheinlichkeit markiert auch eine Zäsur in den (patriarchalen) Familienstrukturen. Als Uriel von der (als unmöglich erachteten) dritten Schwangerschaft seiner Frau erfährt, wünscht er sich, dass er diesmal endlich Vater eines »hombrecito«, eines »kleines Mannes« (vgl. Powerpaola, 11) wird, ein Wunsch, der sich nicht erfüllt.

Abb. 7: Powerpaola: *Virus Tropical*, Paolas Geburt.

Es ist bezeichnend, dass nicht nur ein weiteres Mädchen geboren wird (s. Abb. 7), sondern Hilda Uriel zum ersten Mal widerspricht, als der Vater den Säugling nach einer Freundin, einer Nonne mit dem sehr frommen Namen María Pía, benennen will. Hilda antwortet ihm mit Entschlossenheit und einem Ausdruck der Irritation: »Nein, dieses Mal werde ich den Namen aussuchen, sie wird Paola heißen« (vgl. Abb. 7). Paolas Geburt wird auf diese Weise zu einem performativen Moment weiblicher Selbstbestimmung, wobei Powerpaola als Autorin den von der Mutter gegebenen Vornamen mit der Wahl ihres alliterativ-plosiven *nom de plume* noch weiter in Richtung Selbstermächtigung akzentuiert. Bereits in den Panels davor fällt zudem auf, dass die Neugeborene und ihre Mutter während und unmittelbar nach der Geburt onomatopoetisch fast identisch wiedergegebene Schreie (›¡WOAHHH!‹) ausstoßen, die einen solidarischen Bund zwischen Mutter und Tochter andeuten. Von dieser Szene an verliert die Figur des Vaters in *Virus Tropical* allmählich an Bedeutung und Präsenz. Als er ein paar Jahre später die Familie verlässt, muss Hilda sich und ihre drei Töchter allein finanzieren. Paola wächst von da an in einer Familie auf, die ausschließlich aus Frauen besteht.

Eine weitere Darstellung, in der der weibliche Körper und seine Veränderungen eine zentrale Rolle spielen, ist die *splash page* des achten Kapitels, in der Paolas einsetzende Pubertät und ihr Umzug von Quito nach Cali thematisiert werden (Abb. 8). Ausgerechnet am Tag ihrer Ankunft in Kolumbien bekommt die Protagonistin zum ersten Mal ihre Periode, ein Umstand, der hier als Leitmotiv der *splash page* aufgenommen wird, die sich aus einem komplexen intermedialen Dialog von Elementen der Hoch- und Populärkultur zusammensetzt.

Die Zeichnung ist inspiriert von einem Holzschnitt aus der ersten französischen Ausgabe der lateinischen Übersetzung der *Historien* von Herodot aus der Zeit um 1510, der die Entführung der jungen Frauen von Argos durch die Phönizier zeigt (Abb. 9). Das Schiff in der Darstellung trägt eine übergroße Io, nach Herodot Tochter des Königs Inachos und hier mit einem Phönix, einem Symbol der zyklischen Regeneration und der Wiedergeburt, abgebildet, über die Wellen davon. In der visuellen Einleitung für das Kapitel »La adolescencia« in *Virus Tropical* wird die Protagonistin Paola von den Strömen ihrer eigenen Menstruation getragen, wobei hier einerseits auf das Einsetzen ihrer Pubertät (sie trägt eine Blüte auf ihrem T-Shirt) sowie andererseits, aber dazu symbolisch in Beziehung stehend, auf den Umzug von Ecuador nach Kolumbien rekurriert wird: Veränderungen stehen an. In ihren Händen hält sie eine ihrer Puppen, mit denen sie in einem der vorhergehenden Kapitel gespielt hatte. Hier wird – wie auch von Gómez Gutiérrez (2015, 97) beobachtet – die ikonische Szene zitiert, in der King Kong Ann Darrow in seiner Hand hält, während er von Hubschraubern umkreist wird. Während Paola zwei andere Puppen (›Ken‹ und eine ALF-Figur) ins Meer fallen lässt, blickt sie auf die ›gefangene‹ Barbie hinab, die Ann Darrow nicht nur physisch (zumindest andeutungsweise) ähnelt, sondern auch ähnlich ängstlich zu Paola aufschaut. Die Bezüge auf King Kong und ALF können mit der ›Monstrosität‹ oder auch Fremdheit in Zusammenhang gebracht werden, mit der der eigene Körper während der pubertätsbedingten Veränderungen wahrgenommen wird. Im Bildhintergrund sind die kolumbianische Stadt Cali sowie ein ausbrechender Vulkan zu sehen, ebenfalls ein Symbol für den Beginn der Adoleszenz, turbulenter Gefühlswelten und der sexuellen Aktivität. Diese spezifische Dar-

Abb. 8: Powerpaola: *Virus Tropical*, »La adolescencia«.

Abb. 9: Holzschnitt aus der ersten französischen Ausgabe der lateinischen Übersetzung von Herodots *Historien*.[12]

stellung erscheint mir aus zwei Gründen in besonderer Weise repräsentativ für die gegenwärtige (lateinamerikanische) Comicproduktion von Frauen: Erstens erzeugt die Autorin hier eine produktive Spannung, die aus dem komplexen intermedialen Dialog zwischen ›Hochkultur‹ (Herodot) und ›Populärkultur‹ (King Kong, ALF), aber auch dem ›Globalen‹ und dem ›Lokalen‹ resultiert. Sowohl mit der Referenz auf den Raub der jungen Frauen von Argos durch die Phönizier als auch mit dem Bezug auf die King Kong / Ann Darrow-Szene verkehrt sie hier Momente, in denen Frauenfiguren (passive) Opfer einer Entführung sind, in ihr Gegenteil: Paola, die hier wie Io als übergroße und gleichzeitig monströse Figur dargestellt wird, dient der erste Menstruationsfluss als (etwas turbulentes) Transportmittel, um nicht nur nach Cali, sondern überdies in ein neues (Lebens)kapitel zu gelangen. In diesem Sinne steht die Darstellung im Dialog mit der Szene ihrer Geburt (Abb. 7), wenn der Fluss mütterlichen Fruchtwassers sie zur Welt bringt. Genau dies ist auch die zweite Beobachtung: Weibliche Körperflüssigkeiten, insbesondere Menstruationsblut, werden häufig zu einem Leitmotiv in grafischen Narrativen und teilweise mit der Zeichentusche selbst analogisiert; die *tinta(s) femenina(s)* (Wrobel 2020) in autobiografischen oder autofiktionalen Comics laufen in einem widerständigen Be-Zeichnen und Be-Schreiben der eigenen Körperlichkeit zusammen und erteilen den Versuchen von externen Zu-Schreibungen eine Absage.[13]

Rück-Blicke

Bei den drei besprochenen Beispielen – den Comicstrips und Karikaturen von Pagu und Laerte sowie Powerpaolas Graphic Memoir – handelt es sich um Werke, die autobiografische Komponenten aufweisen und in denen Be-Zeichnungen, Selbst-Zeichnungen und Selbst-Bezeichnungen eine wesentliche Rolle spielen. Powerpaolas Avatar ›Paola‹ fordert durch ihre schiere Existenz gesellschaftliche Normen und hegemoniale Wissenssysteme heraus, ihre Geburt und die Namensgebung durch die Mutter werden zudem zu einer Zäsur für die bis dahin patriarchalen Familienstrukturen. Die beginnende Emanzipation von der Familie wird durch die einsetzende Pubertät und, damit symbolisch in Verbindung stehend, den Umzug nach Cali eingeleitet, wobei die hier intermedial zitierten Motive zwischen *high* und *popular culture*, der Raub der Io und die Entführung Ann Darrows, in ihr Gegenteil verkehrt werden: Paola tritt die Reise in das neue (Lebens)kapitel getragen von ihrer eigenen Blutung und Leiblichkeit an. Auch Laerte erteilt den Versuchen externer Lenkung und Zu-Schreibungen eine Absage. Sie setzt ihre cartoonhafte visuelle Sprache, die sich durch Überspitzungen und Überzeichnungen charakterisiert, be- bzw. abwertenden Blicken aus unterschiedlichen Richtungen entgegen, die sie und ihren Körper auf die eine oder andere Weise einordnen wollen. Bei ihrer eigenen Transition steht Laerte die Alter Ego-Figur ›Muriel‹ zur Seite, wobei beide, Künstlerin und Protagonistin, durchaus unterschiedliche Wege gehen: Laerte behält

ihren Geburtsvornamen – gleichzeitig ihr etablierter Künstlerinnenname – beispielsweise bei, problematisiert durch ›Muriel‹ aber diskriminierende Verhaltensweisen wie das *deadnaming*. Pagu wiederum tritt mit ihren Comicstrips und ihrer Alter Ego-Figur ›kabelluda‹ aus den frühen 1930er Jahren wie Powerpaola mit hegemonialen (in dem Fall christlichen) Bild- und Textkulturen in einen intermedialen Dialog und satirischen Disput, wobei sie eine aktivere politische Beteiligung von Frauen einfordert. Zudem bricht sie mit der Darstellung einer Zwangsabtreibung, die an Kabelluda vorgenommen wird, ein gesellschaftliches Tabu und klagt die moralistisch-bürgerliche Geisteshaltung der damaligen Zeit an. Die ›weiße Seite‹ füllt sich bei Pagu, Laerte und Powerpaola mit Formen einer visuellen ›Aneignung‹ (bzw. ›Rückeroberung‹) des Körper(-Kontinent)diskurses. Dem (zum Teil auch von Frauen internalisierten) *male gaze* als kolonialem Blick, der die ›Welt‹ nach vorgeformten Mustern absucht bzw. das, was er auffängt, in diese Muster (und damit in das eigene Wissenssystem) einordnen will, werden in allen drei Beispielen wehrhafte und auf unterschiedliche Weise widerständige Körper und Körperbilder entgegengesetzt.

Bibliografie

Certeau, Michel de: L'écriture de l'histoire. Paris: Gallimard, 1993 [1975].

Costa Motta, Romilda: Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado. Trajetória e pensamento de duas mulheres em busca de liberdade nos anos 1920-1930 no México e Brasil: diálogos, conexões e comparações. Vortrag auf dem XXVII. Simpósio Nacional de História, Natal, RN, 2013, S. 1–16. <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371342019_ARQUIVO_anpuh2013textocompleto.pdf>. Letzter Zugriff am 07.12.2020.

Eleutério, Maria de Lourdes: A jovem amorosa e o crápula forte. In: Criações compartilhadas: artes, literatura e sciências sociais. Hg. v. Ana Paula Simioni, Cláudia de Oliveira, Joëlle Rouchou und Mônica Pimenta Velloso. Rio de Janeiro: Mauad X u. FAPERJ, 2014, S. 179–194.

Gómez Gutiérrez, Felipe: Virus tropical: presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana. In: Iberoamericana, 15, 57 (2015), S. 85–102.

Merino, Ana: El eje femenino americano y la consolidación de sus miradas. In: Presentes: autoras de tebeo de ayer y hoy. Ausst.kat. Hg. v. Elisa McCausland und Carla Berrocal. Madrid: AECID, 2016, S. 24–36.

Mertin, Ray-Güde: Patrícia Galvão – »Tragische Muse des Modernismus«. Gegen die Grammatik des Lebens. In: Horizont-Verschiebungen: interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania. Festschrift für Karsten Garscha zum 60. Geburtstag. Hg. v. Claudius Armbruster u. Katrin Hopfe. Tübingen: Narr, 1998, S. 537–551.

Nogueira, Natania Aparecida da Silva: Pagu: política e pionerismo nas histórias em

quadrinhos nos anos de 1930. XXIX Simpósio Nacional de História — Contra os preconceitos: História e Democrácia 2017 [Vortrag]. <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502671728_ARQUIVO_PAGU_ANPUH_CORRIGIDO.pdf>. Letzter Zugriff am 07.12.2020.

Rabasa, José: Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1993.

Risério, Antonio: pagu: vida-obra, obravida, vida. In: Pagu: vida e obra. Hg. v. Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [1978], S. 32–55.

Rothberg, Michael: Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2009.

Sant'Anna, Thais: Cartunista Laerte fala de sexualidade e comenta transição de Bruce Jenner". In: Globo, 07.05.2015. <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/05/cartunista-laerte-fala-de-sexualidade-e-comenta-transicao-de-bruce-jenner.html>. Letzter Zugriff am 19.08.2020.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Amerigo erfindet Amerika. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge »Nova Reperta«. In: Geschlechtsperspektiven: Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hg. v. Heide Wunder und Gisela Engel. Königstein/Taunus: Helmer, 1998, S. 372–394.

Scholz, Janek u. Jasmin Wrobel: A representação da(s) identidade(s) trans na obra de Laerte Coutinho. In: A flor de cuerpo. Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica. Hg. v. Doris Wieser und Luciana Moreira. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2021, S. 277-304.

Sina, Véronique: Comic – Film – Gender: Zur (Re)-Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm. Bielefeld: transcript, 2016.

Wrobel, Jasmin: Tinta(s) femenina(s): la recuperación del cuerpo en a narrativa española y latinoamericana. In: Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales. Hg. v. Berit Callsen und Angelika Groß. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2020, S. 17–44.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Theodor Galle nach Jan van der Straet: America, pl. 1, aus der Serie Nova Reperta. Um 1591. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Galle_after_Jan_van_der_Straet,_America_-_pl.1,_c._1580-1590,_NGA_48742.jpg>. Letzter Zugriff am 19.08.2020.

Abb. 2: Patrícia Rehder Galvão [Pagu]: malakabeça fanika kabelluda. In: O Homem do Povo, 1931, Nr. 4, S. 6.

Abb. 3: Patrícia Rehder Galvão [Pagu]: malakabeça fanika kabelluda. In: O Homem do Povo, 1931, Nr. 6, S. 1.

Abb. 4: Laerte: Muriel total, Aceitação. In: Folha de São Paulo, 23.09.2010. <http://murieltotal.zip.net/arch2010-09-19_2010-09-25.html>. Letzter Zugriff am 19.08.2020.

Abb. 5: Laerte: Muriel total, Encontro. In: Folha de São Paulo, 16.07.2014. <http://murieltotal.zip.net/arch2014-07-13_2014-07-19.html>. Letzter Zugriff am 19.08.2020.

Abb. 6: Powerpaola: Virus Tropical. Barcelona: Mondadori 2013 [2011], S. 10.

Abb. 7: Powerpaola: Virus Tropical. Barcelona: Mondadori 2013 [2011], S. 14.

Abb. 8: Powerpaola: Virus Tropical. Barcelona: Mondadori 2013 [2011], S. 91.

Abb. 9: Holzschnitt aus der ersten französischen Ausgabe der ersten lateinischen Übersetzung von Herodots *Historien*: *Herodoti Halicarnassei Thurii Historie parentis memoratissimi Nove Muse a Laurentino Valla tralate cu Prenotamentis & additionibus non antea Impressis: nec non indice & productissimo & facilimo*. Paris: Joanne Parvo 1510. <https://camillesourget.com/en-607-rare-books-first-edition-precious-books-herodotus-herodote-herodoti-halicarnassei-thurii-historie-parentis--the-first-french-edition-of-.html>. Letzter Zugriff am 19.08.2020.

1] Vgl. hierzu u.a. Schmidt-Linsenhoff und Rabasa, 23-48.

2] »[ein] eroberndes Schreiben, [das] die Neue Welt als weiße (wilde) Seite benutzen wird, auf die der westliche Wille zu schreiben ist.« Es handelt sich bei allen Übersetzungen in dieser Untersuchung um solche der Verfasserin. Die Übersetzungen dienen hier primär der Verständlichkeit und sind in ihrem ästhetischen Wert dem Original nicht gleichzusetzen.

3] Hiermit beziehe ich mich ausdrücklich auf Personen, die sich selbst fortwährend oder auch zeitweilig als weiblich identifizieren. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf die Problematik der topografischen Zuweisung: Besprochen werden in diesem Artikel Werke von Künstlerinnen aus Brasilien und Kolumbien/Ecuador, die selbstverständlich nicht als stellvertretend für den gesamten, sprachlich wie kulturell äußerst heterogenen Kontinent gelesen werden können. Die Auswahl der Künstlerinnen bedingt sich durch die Thematisierung von Körper-Diskursen in ihren Werken sowie meine subjektive Forschungsperspektive.

4] Darauf, dass gerade der Comic ein prädestiniertes Transportmittel ist, um binäre Oppositionen auch medial zu überwinden, hat u. a. Véronique Sina hingewiesen: »Mit dem Stigma der *in-betweenness* versehen, stellt der Comic eine grenzüberschreitende Form dar, die sich gängigen, auf hierarchischen Strukturen basierenden Klassifizierungen widersetzt, damit aber gleichzeitig auch das (produktive) Potenzial besitzt, als ›natürlich‹ geltende binäre Oppositionen – wie z.B. Natur/Kultur, Leiblichkeit/Geistigkeit oder Weiblichkeit/Männlichkeit – ins Wanken zu bringen« (Sina, 76).

5] ›Kabelluda‹ (›cabelo‹ = Haar) kann etwa mit ›viel Haar‹, ›haarig/stark behaart‹ wiedergegeben werden, im Kontext des Strips wird sich hier auf den Lockenkopf der Protagonistin bezogen. Auch bei ›malakabeça‹ handelt es sich um einen sprechenden Namen (›mau, má‹ = schlecht; cabeça = Kopf), der sich auf eine dümmliche oder auch ›verrückte‹ Person beziehen kann. Der Namen der Tante, ›fanika‹, leitet sich wahrscheinlich von ›fanico‹ her, ›Ohnmacht‹; hierfür spricht die hilflose Passivität der Tante in einigen der Darstellungen. Sowohl Maria de Lourdes Eleutério als auch Romilda Costa Motta weisen darauf hin, dass die Konstellation um Onkel, Tante und Nichte auch auf das Liebesdreieck zwischen dem Schriftsteller Oswald de Andrade, der Malerin Tarsila do Amaral und Pagu verweise (Eleutério, 186; Costa Motta, 9), eine Interpretation, die sich gut begründen lässt, für das Argument der vorliegenden Untersuchung aber keine wesentliche Rolle spielt.

6] Im Rahmen dieses Beitrags kann nicht ausführlicher auf Pagus politische Aktivitäten eingegangen werden; es sei an dieser Stelle aber erwähnt, dass sie sich nach ihrer letzten, langen Haftstrafe enttäuscht von der Kommunistischen Partei lossagte (vgl. hierzu u. a. Mertin und Eleutério).

7] »Ich bin keine Cross-Dresserin. Als ich meine persönliche Reise begann, habe ich mich einer Gruppe von Personen angeschlossen, die diese Identität für sich annahm, aber meine Erfahrung brachte mich dazu, diese als eine spezifische Form von Transgender zu verstehen, wie die des Transvestitismus, die der Transsexualität und der unzähligen weiteren nichtbinären Ausdrucks- und Verhaltensformen. Ich bin eine Transgender-Person.«

8] Für eine ausführlichere Betrachtung von Laertes künstlerischen und intermedialen Auseinandersetzungen mit der eigenen Transition vgl. Scholz/Wrobel.

9] Das Wort ›bicho‹ bezeichnet im Portugiesischen eigentlich ein kleines Tier; die Kombination aus Augmentativ und Feminisierung bei der Wortbildung hat in der Form ›bichona‹ eine klar despektierliche Wirkung.

10] An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass *Virus Tropical* 2017 unter der Regie von Santiago Caicedo und mit einem Drehbuch von Powerpaola und Enrique Lozano verfilmt wurde. Der Film wurde 2018 auf der Berlinale in der Sektion Generation 14+ uraufgeführt.

11] »Frau Gaviria, das muss ein tropisches Virus sein. Es ist unmöglich, dass Sie schwanger sind. / – Doktor Bustamante liegt falsch, es ist ein äquatoriales Virus. / – Es ist eine Scheinschwangerschaft. / – Frau Gaviria, wissen Sie, was Sie haben? – Nein, Herr Doktor. – Blähungen!«

12] Für diese Referenz danke ich Paola Gaviria sowie meiner ehemaligen Studentin Oxana Dubova, die die Autorin im Rahmen des von mir unterrichteten Hauptseminars »Comics und Graphic Novel in Brasilien und Hispanoamerika« interviewte (2015, Freie Universität Berlin). Vgl. Wrobel 2020, 29–30.

13] Hierin kann nicht zuletzt eine ästhetische Rückbeziehung auf die Autorinnen der nordamerikanischen (Post-)Underground Comix gesehen werden: Die besprochene *splash page* tritt ganz offensichtlich auch in Dialog mit Julie Doucets *Dirty Plotte*-Comic »Heavy Flow« (Nachdruck 1993 in *Lève ta jambe mon poisson est mort!*, 1993). Zu der Bedeutung von Autorinnen wie Doucet, Aline Kominsky oder Phoebe Gloeckner insbesondere für die Chilenin Marcela Trujillo (›Maliki‹) und Powerpaola vgl. Merino, 33–36.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

(Frauen-)Körper und gleichgeschlechtliches Begehren als Politikum im polnischen alternativen Comic

Kalina Kupczyńska (Łódź)

Präfigurationen: Ausradierung, Markierung

2018 wurde im Warschauer Museum für Moderne Kunst eine Ausstellung mit dem Titel *Die Unabhängigen – Frauen und der Nationaldiskurs* gezeigt. Der Anlass war ein Jubiläum: hundert Jahre Unabhängigkeit Polens. Einige konzeptuelle Entscheidungen der Kuratorin Magda Lipska können als wegweisend für einen neuen Umgang mit der Geschichtsschreibung verstanden werden: Die Repräsentationen der Unabhängigkeitskämpfe bekamen eine Gender-Perspektive und gingen weit über die Grenzen Polens hinaus, als wichtige Kulminationsmomente waren globale Dekolonisierungsbewegungen und die politische Wende 1989 zu erkennen. Nicht die traditionell weiblich symbolisierte Unabhängigkeit Polens stand im Vordergrund, sondern die Handlungsmacht von in traditionellen historischen Narrationen marginalisierten Frauen u. a. aus Chile, Französisch-Guyana, Kroatien, Nigeria, Spanien, Vietnam und Zimbabwe. Die Ausstellung machte deutlich, dass sich sowohl in den historischen Allegorien der Nationen als auch in den weit verbreiteten Verfahren einer Vernachlässigung, ja Ausradierung von Frauen aus den großen nationalen Gründungserzählungen länderübergreifend Parallelen erkennen lassen. Dem gegenüber wurde ein gegenderter Blick als *empowering* und zugleich als ein Code der Solidarität präsentiert. Aus der Vielzahl der in der Ausstellung eingesetzten künstlerischen Verfahren möchte ich zwei nennen, die sich auch in den von mir analysierten Comics finden lassen. Es handelt sich erstens um die Sichtbarmachung der Tilgung von Frauen aus der Historiografie und damit auch aus der ikonischen Sphäre des kollektiven Gedächtnisses, und zweitens um Überzeichnungen und Verfremdungen beim Entwurf phantasmatischer Körper. Dies möchte ich an zwei Exponaten der Ausstellung verdeutlichen.

Im ersten Beispiel handelt es sich um zwei Überarbeitungen eines Solidarność-Plakats, das kurz vor den ersten freien Wahlen, Anfang Juni 1989, vom Kunststudenten Tomasz Sarnecki entworfen wurde. Der Titel der ersten Version – *W samo południe*

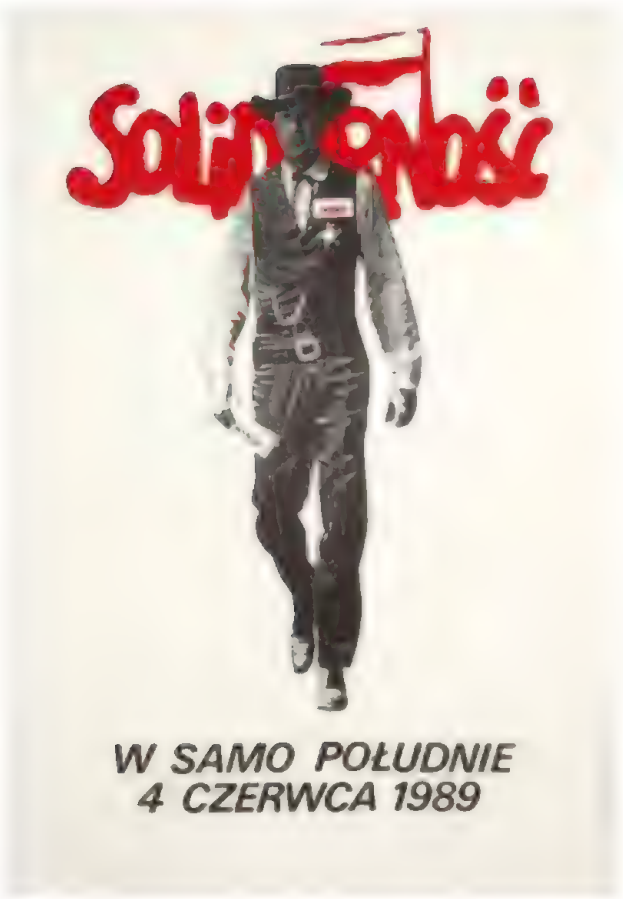


Abb. 1: Ikonische Ausradierung: Solidarność-Plakat für die ersten freien Wahlen 1989.

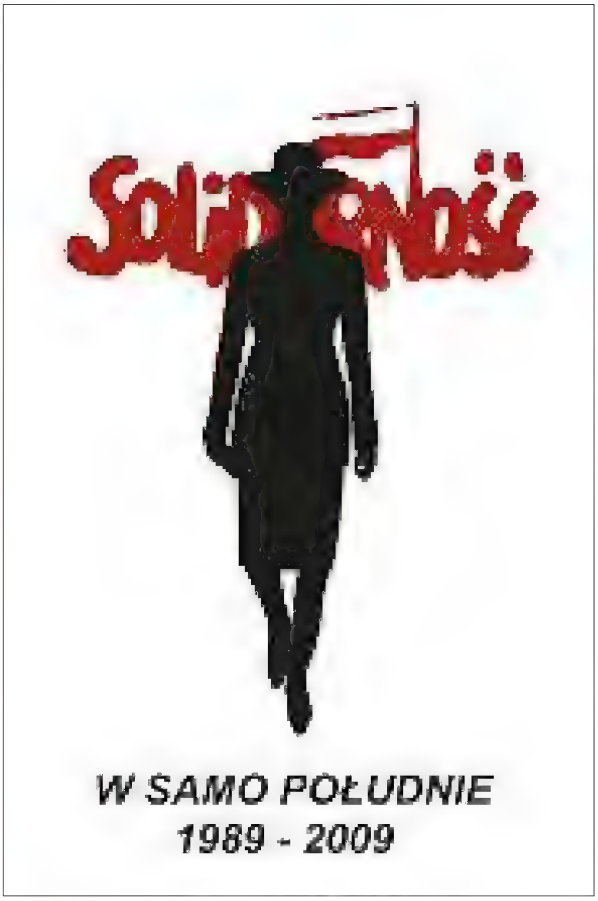


Abb. 2: Re-Kontextualisierung des Solidarność-Plakats von Sanja Iveković 2009.

[*Zwölf Uhr mittags*] – und die Ikonografie verweisen unmissverständlich auf die amerikanische Popkultur, Gary Cooper sollte hier das universelle Ideal des Gerechten verkörpern (Świeszewski 2019). (Abb. 1) Dass das Plakat international als eine Ikone der ersten freien Wahlen galt, bezeugt auch das Interesse, das ihm die kroatische Künstlerin Sanja Iveković 2009 entgegenbrachte; 20 Jahre nach der Entstehung des Plakats erschien ihre Re-Kontextualisierung mit dem Titel *Niewidzialne kobiety Solidarności* [*Invisible Women of Solidarity*] (Abb. 2). Geändert hat sich nicht nur die Silhouette des ›Gerechten‹, sondern auch der materielle Charakter der Arbeit: Bei Iveković schreitet die mit schwarzer Farbe ausgefüllte Silhouette der weibliche Figur in einer weiß leuchtenden Box, die auf diese Weise Straßenwerbung evoziert und damit die Botschaft auch medial aktualisiert. Im selben Jahr erfuhr das Plakat eine weitere Überarbeitung – die polnische Künstlerin Zuzanna Janin setzte beide Gestalten zusammen, vereinte damit die Ideen von Sarnecki und Iveković und machte deutlich, dass in der Gewerkschaftsbewegung Männer wie Frauen politisch kämpften. In einem Pressekommentar fragte Janin rhetorisch: »Wollen wir nicht ein modernes Land sein, in dem die Erinnerung nicht monopolisiert wird, wo es für jeden

Platz gibt und wo alle geachtet werden?« (Janin 2013). Janins Beitrag zur Ausstellung *Die Unabhängigen* war eine Fotocollage *Wajda. Wałęsa. Ossowska*, bestehend aus zwei bearbeiteten Fotoaufnahmen eines historischen Moments in der Geschichte der Solidarność-Bewegung: Am 16. August 1980 verkündete Lech Wałęsa, dass der Streik in der Danziger Werft fortgesetzt wird. Die Entscheidung ist drei Frauen, u.a. Ewa Ossowska zu verdanken, die auf einer Fotoaufnahme neben Wałęsa steht. Die Künstlerin verwendet die historische Fotoaufnahme und ein Standfoto aus dem Film von Andrzej Wajda WAŁĘSA: MAN OF HOPE (Polen, 2013) um zu zeigen, wie der Regisseur die gängige Praxis der Tilgung der Frauen aus der historischen Narration perpetuierte – in Wajdas Film ist neben Wałęsa ein anderer Mann zu sehen.

Mein zweites Beispiel ist eine Arbeit des polnischen Konzeptkünstlers Zbigniew Libera, *Śmierć patrioty* [*Tod des Patrioten*] von 2016 (Abb. 3). Die Beschreibung auf der Homepage des Museums erkennt in dem Foto Anspielungen auf Darstellungen der christlichen Kunst wie Kreuzabnahme oder Grablegung,[1] was in Verbindung mit dem Titel die im polnischen nationalen Diskurs forcierte Korrelation zwischen katholischem Glauben und Patriotismus auf den Plan ruft. Die nackten, tätowierten Frauen in der Rolle der Peiniger sind eine Umkehrung der tradierten Ordnung und erscheinen als eine düstere, archaisch anmutende

Abb. 3: Zbigniew Liberas Markierung von (Frauen)Körper im patriotisch-katholischen Kontext.

Bedrohung des männlichen ›Patrioten‹. Die voyeuristische Grundkonstellation legt außerdem durch das *framing* eine zusätzliche Deutungsebene nahe, die das Skandalon der Szene – das entblößte Geschlecht der Christus/Patrioten-Figur, die Aktivität der Frauen – herausstellt, zumal der Blick des filmenden Voyeurs verrät, dass sich dieser beobachtet bzw. ertappt fühlt. Die suggerierte Beteiligung der Frauen am möglichen Mord des ›Patrioten‹ und ihre (bedrohliche) Nacktheit, die das Zentrum des Fotos bilden, evozieren hier das Phänomen des phantasmatischen Körpers, welches im Folgenden in der Analyse ausgewählter Comics näher charakterisiert wird.

Körper / Gender / Nation

Welches Reizpotential die Verbindung von Gender und Nation in der polnischen Öffentlichkeit hat, zeigte sich an der Reaktion der Gewerkschaft Solidarność, nachdem das Plakat *Die unsichtbaren Frauen von Solidarność* von Iveković während des sog. schwarzen Protestes gegen eine radikale Verschärfung des Abtreibungsgesetzes im Jahr 2016 verwendet wurde: Die Gewerkschaft erstattete Anzeige wegen der rechtswidrigen Verwendung ihres Logos (Sienkiewicz 2016). Dies ist eines von vielen Beispielen einer Überwachung der symbolischen – und: als national verstandenen – Sphäre, die sich u.a. im ‚Schutz' der Öffentlichkeit vor genderpolitisch relevanten Umdeutungen niederschlägt. Die in Polen vorherrschende nationale Idee eines engen Zusammenhangs zwischen ethnischer Gemeinschaft und gemeinsamer Tradition schließt, nicht anders als die gängigen Nationalismus-Theorien, Pluralität, auch mit Blick auf Gender-Aspekte, weitgehend aus.[2] Diese Exklusion wird durch die Verwendung von Frauenfiguren in den symbolischen Darstellungen kaschiert: die Nation wird auch in Polen als Frau repräsentiert (Machanda/de Haan 2018, 81). So dient etwa das Ideal der Mutter-Polin (Matka Polka) der Konstruktion und Aufrechterhaltung einer Frauenidentität, die auf »Selbstopfer, Gefühlsbetontheit und Liebenswürdigkeit«[3] basiert. Die Folge einer solchen Konstruktion fasst Suruchi Thapar-Björkert zusammen:

> When women are accorded the symbolic roles as mothers of the nation, the intersections of sexual purity and national honor politicize both the public and domestic-familial domains – the events in one domain reflect on the other. (Thapar-Björkert 2013, 812)

In ihrer Funktion als Ehefrauen und Mütter werden Frauen zu »bearers of masculine honor« (Thapar-Björkert 2013, 812), »the family, nationhood and manhood (are) politicised and associated with national imagery« (Nagel 1998, 249). Die Dichotomisierung der gesellschaftlichen Aktivitätsbereiche – die öffentliche Sphäre als dem Mann, die private Sphäre als der Frau vorbehalten (vgl. Yuval-Davis 1997, 6) – verfestigt diese traditionelle symbolische Konstruktion.

Die Ethnografin und Anthropologin Ewa Hauser weist auf die Spannungen zwischen einem traditionellen polnischen Patriotismus und Gender-Fragen hin, die sich in widersprüchlichen Äußerungen und Überzeugungen niederschlagen. In einer Studie aus den 1990er Jahren konstatiert sie, dass »die neuen politischen Machthaber die Legitimität des Nationalismus von der ›natürlichen‹ Ordnung der religiösen [sprich: katholischen; K. K.] Wertvorstellungen ableiten«,[4] was auch heute, 25 Jahre später, nichts an Aktualität eingebüßt hat. Hauser betont die Rolle der katholischen Kirche für die Aufrechterhaltung des symbolischen Regimes: »it reinforces the equation between Polish men and catholic knights and Polish women and the Mother of God« (Hauser 1995, 81). In solch einem politischen Imaginären ist die von Mickiewicz literarisch konstruierte ideale Polin Emilia Plater zu verorten, eine als Soldat verkleidete Offizierin, die im November-Aufstand 1831 fiel. Plater ist eine historische Figur, die ihre beinahe mythische Position de facto dem Queering von Geschlechterrollen verdankt, was im polnischen kollektiven Bewusstsein jedoch zugunsten der patriotischen Leistung ausgeblendet wird. Die gängige Stilisierung Platers als polnische Jeanne d'Arc marginalisiert ihr Spiel mit Gender-Kategorien und verfestigt eine unreflektierte Sicht auf das patriotische Heldentum. Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ist der Fall von Emilia Plater deswegen interessant, weil er die patriarchale Verschränkung von Körper, Gender und Nation ausstellt: Eine Soldatin – in den polnischen nationalen Aufständen keine Seltenheit – wird zur Heldin durch eine vom Nationaldichter konstruierten Narration, die eindeutig einer heterosexuellen Matrix entspricht: In Mickiewiczs Gedicht *Der Tod des Obersten* wird die letzte Stunde des titelgebenden Oberst geschildert, der sich in den letzten Zeilen – durch Entblößung der »weißen Brust« (Mickiewicz 1998, 347) – nicht nur als Frau, nämlich Emilia Plater, erweist, sondern auch sexualisiert wird.

Ähnliche Vereinnahmungen ziehen sich durch die polnische Historiografie und Literaturgeschichte; die Ausblendung der Frauen aus historischen Narrationen wird auch im polnischen Comic behandelt (vgl. Kupczynska 2014). In den letzten Jahren nimmt allerdings im Comic auch die Aufmerksamkeit für das Leben von LGBTQ-Menschen zu – nicht zuletzt als Reaktion auf die Diskriminierungspolitik der aktuellen Regierung. Um den Mechanismus der Ausgrenzung dieser Gruppe zu erfassen, kann das psychoanalytisch geprägte Konzept des Abjekten von Julia Kristeva hilfreich sein. Kristeva bezeichnet das Abjekte als etwas, das »Identität, System, Ordnung stört«, Grenzen – auch körperlicher Art – überschreitet und schwer kontrollierbare Reaktionen wie Abscheu und Ekel provoziert. Gleichzeitig besitzt es eine gewisse unterschwellige Anziehungskraft und Faszination, die die Stabilität des Subjekts bedroht und deshalb besonders entschiedene Abwehr zu erfordern scheint.[5] Abjekt ist demnach »[i]maginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us« (Kristeva 1982, 4).

Bezieht man Kristevas Auffassung von Abjektion auf soziale Strukturen, wie es die Politikwissenschaftlerin Iris Marion Young tut, so kann dies nichtrationale, unbewusste Ängste und Abneigungsaffekte gegenüber bestimmten sozialen Gruppen erklären. Young schreibt:

> Racism, sexism, homophobia, ageism, and ableism, are partly structured by abjection, an involuntary, unconscious judgement of ugliness and loathing. The account does not explain how some groups become culturally defined as ugly and despised bodies. The symbolic association of some people and groups with death and degeneracy must in every case be explained socially and historically, and is historically variable. (Young 2011, 145)

Im Fall der Soldatin Emilia Plater – in deren Biografie sich übrigens homoerotische Indizien finden lassen – wirkt die ins Mythische übertragene und heteronormative literarische Darstellung als ein gängiges Schema der *gezähmten* Abjektion. Im Zug der rechten Radikalisierung des konservativen politischen Lagers in Polen, zu deren Folgen etwa die Etablierung von „LGBT-freien Zonen" in der polnischen Provinz gehören, bekommt die Abjektion greifbare Formen, die in der linksliberalen Kulturszene, unter anderem im Comic, diskursiviert und visualisiert werden.

Der unlesbare queere Körper

In einer 2017 geführten Diskussion unter feministischen Aktivistinnen und Künstlerinnen mit dem Titel *Von der lesbischen Konspiration zur lesbischen Inspiration*[6] bildete die Unsichtbarkeit lesbischer Frauen den thematischen Mittelpunkt und einen Auslöser für die Formulierung eines Manifestes mit dem Titel *Lesbijska Inspira* (etwa: *Lesbische Inspiration*). »Warum werden die lesbische Kultur und der lesbische Aktivismus nach wie vor in den Schatten gedrängt?«[7], fragten die Diskutantinnen. Zum einen verwiesen sie auf die marginalisierende Funktion des Mainstreams bzw. des *cultural imperialism*. Zum anderen nannten sie als Ursache der ›Unsichtbarkeit‹ ihre noch unabgeschlossene Suche nach neuen ästhetischen Darstellungsweisen. Ein Kurzcomic, der die Diskussion und das daran anschließende Manifest begleitete, visualisiert die Antwort auf die Frage

ILE RAZY SŁYSZAŁAŚ, ŻE CIEBIE NIE MA?
ILE RAZY SŁYSZAŁAŚ, ŻE CIEBIE NIE MA, BO JESTEŚ LESBIJKĄ?
CZY JA WYGLĄDAM NA NIEWIDZIALNĄ?

Abb. 4: Die „sichtbar-unsichtbare" Superprocenta von Beata Sosnowska.

mit der Figur von Superprocenta (Die Superprozentige, Abb. 4). Superprocenta richtet sich direkt an die Betrachtenden: »Wie oft hast du gehört, dass es dich nicht gibt, weil du lesbisch bist? Sehe ich so aus, als wäre ich unsichtbar?« (Sosnowska 2017).

In den weiteren Panels bezeugt sie durch wiederholtes Auftreten im öffentlichen Raum ihre Sichtbarkeit: Man sieht sie auf einer Regenbogenparade, in der Straßenbahn, im Supermarkt, bei einem Neonazi-Treffen (im Blocktext heißt es dazu: »Ich bin selbst da, wo ich nicht sein sollte!«) (Abb. 5). Zugleich thematisiert sie sich selbst als gezeichnete Figur, wenn sie erzählt, dass sie beinahe verschwunden wäre, weil sie sogar für ein Plakat für eine LGBT-Aktion zu lesbisch gewesen sei, denn mit ihrem Aussehen würde sie »die stereotypen Darstellungen verfestigen« (Abb. 6).

Auch Terry Castle stellt in ihrem Buch *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality in Modern Culture* die Frage: »Why is it so difficult to see the lesbian – even when she is there, quite plainly, in front of us? In part because she has been ›ghosted‹ – or made to seem invisible – by culture itself« (Castle 1993, 4). Diese Unsichtbarkeit trifft und betrifft die Körper lesbischer Frauen (zumindest im polnischen Kontext) doppelt: da sich die Darstellung von Lesbierinnen in der Mainstream-Kultur vor allem auf den Typus ›femme‹

JESTEM WSZĘDZIE TAM, GDZIE TY TEŻ MOŻESZ BYĆ – NA WIECACH I PARADACH...
LOVE
ALE TEŻ...
...W TRAMWAJU, W METRZE...
...W KINIE I NA KASIE...
JESTEM NAWET TAM, GDZIE BYĆ NIE POWINNAM!
JAKO RYSUNKOWA POSTAĆ STWORZONA PRZEZ SWOJĄ AUTORKĘ, WZIĘŁAM UDZIAŁ W AKCJI 1% DLA PEWNEJ ORGANIZACJI LGBT. I WIECIE CO?
OMAL NIE PRZESTAŁAM ISTNIEĆ! NIE CHCIELI MNIE, BO WIBY UTELAŁAM STEREOTYPY O TYM, JAK WYGLĄDA LESBIJKA!
BO JESTEM DUŻA, Z CYCEM, MAM KOSZULĘ W KRATĘ! WIECIE, O CO CHODZI...
ALE JA WŁAŚNIE TAKA JESTEM
NA IMIĘ MAM SUPERPROCENTA I JESTEM W 100 %

Abb. 5 und 6: Superprocenta und die lesbische (Un)Sichtbarkeit.

bezieht, der als repräsentativ und repräsentierbar erscheint, ›verschwinden‹ die Körper diverser lesbischer Frauen durch diese Vereindeutigung und Vereinnahmung. Der Gegenpart von ›femme‹, die ›butch‹ Frau, wird dagegen wegen ihrer betonten ›Unweiblichkeit‹ unsichtbar gemacht: »the butch, unlike the femme, is *not* consumable« (Ciasullo 2011, 339). Zugleich bedeutet ›butch‹ eine Bedrohung für die männliche Vormacht, allein weil sie ›männlich‹ aussieht bzw. auftritt.[8] Hier liegt ihr Potential, auch im Kontext des Zusammenhangs von Körper, Gender und Nation: Beata Sosnowska, die Autorin von Superprocenta, lässt ihre Figur in einem kurzen Comic *Patriotyzm* [*Patriotismus*] gegen nationalgesinnte xeno- und homophobe Männer auftreten (Abb. 7).

Abb. 7: Superprocentas Patriotismus gegen Xenophobie und Nationalismus.

Der butch-Körper, für die phallozentrische Mainstream-Kultur »unbrauchbar«[9], verletzt hier die kulturellen und nationalen Codes in mehrfacher Hinsicht: Superprocenta revoltiert als ausländische Frau gegen die männlich besetzte ›patriotische‹ Ordnung, indem sie polnische rassistische »Patrioten« mit ihrer Superkraft nach Großbritannien versetzt, sie revoltiert als eine lesbische Frau, die es eigentlich im ›gesunden Körper der Nation‹ nicht geben darf, sie revoltiert in einem Frauenkörper, der die Männlichkeit verunsichert, und sie revoltiert in einem popkulturell männlich kodierten Super-Körper. Ihr Name – die Superprozentige – ist Programm, das zugleich teilweise ihre Ablehnung in polnischen LGBTQ-Kreisen erklärt. Superprocenta ist eine Transgressionsfigur, die die Schranken der Unsichtbarkeit vielfach bricht; ihre Erscheinung wurde, anders als etwa in der US-amerikanischen queeren Comickultur, nicht durch jahrzehntelang veröffentlichte autobiografische Comicstrips über das lesbische Leben wie Alison Bechdels *Dykes to Watch Out For* vorbereitet. Bechdels Anliegen war nicht anders als das Sosnowskas »to make lesbians more visible, not just to ourselves, but to everyone« (Bechdel 2009, xv) (Abb. 8). In Polen gibt es bis dato keine ähnlichen konfessionellen Comic-Autobiografien, was an sozioökonomischen wie auch kulturellen Unterschieden zwischen den USA und Polen liegt, aber auch am unterschiedlichen Status des Mediums Comic in beiden Ländern.[10]

BY DRAWING THE EVERY-DAY LIVES OF WOMEN LIKE ME, I HOPED TO MAKE LESBIANS MORE VISIBLE NOT JUST TO OURSELVES BUT TO EVERYONE.
PRECAMBRIAN DTWOF
PALEOZOIC DTWOF
MESOZOIC DTWOF
CENOZOIC DTWOF
BIG BANG DTWOF
IF PEOPLE COULD ONLY SEE US...
BURN, BABY, BURN! DISCO INFERNO!
HOW COULD THEY HELP BUT LOVE US?!
DYKES RULE
I MEAN, SERIOUSLY! LESBIANS WERE SO AWESOME! FREE THINKERS! VEGETARIANS! PACIFISTS! AT THE FOREFRONT OF EVERY SOCIAL JUSTICE MOVEMENT!
THEY JUST SEEMED ESSENTIALLY...WELL... MORE HIGHLY EVOLVED!

Abb. 8: Bechdels autobiografischer Statement für die Sichtbarmachung des lesbischen Lebens.

Das Tabu der Sichtbarkeit bricht auch der Comic *Nacjolove* von Jakub Topor, erschienen im Jahr 2018, in dem zwei vulgärnationalistisch gesinnte Fußballfans ihre starke gegenseitige Zuneigung entdecken, und zwar ausgerechnet während des berüchtigten nationalistischen Marsches am polnischen Unabhängigkeitstag, dem 11. November. Die national hochheilige hyper-heterosexuelle Männlichkeit wird hier zum einen als primitiv und hässlich entlarvt und parodiert, zum anderen im intimen Tête-à-Tête der Fußballfans ›entehrt‹. Ganz im Sinn des aktuellen nationalistischen Diskurses der ›Befreiung‹ Polens von LGBTQ-Menschen werden beide ›Nation-Lovers‹ von anderen Fußballfans, die als erzürnte Moralwächter auftreten, am Ende des Comics eliminiert. Die Darstellung der ›Nation-Lovers‹ und ihrer Milieus – der Freunde, der Familien – ist stark stereotypisiert und überzeichnet, und zwar sowohl auf der Ebene der soziodialektalen Dialoge wie auch der betont hässlichen Zeichnungen. Die beiden Männer wie auch ihre Kumpels sprechen ein reduziertes, aggressives, mit Vulgarismen durchsetztes Polnisch, erkennbar u.a. als Jargon der rechten Hooligans.

Bereits die erste intime Annäherung zwischen Byro und Capek ist ironisch überzeichnet – in einer Umkleidekabine vor der Polizei versteckt, erleichtert und zugleich vom patriotischen Rausch getragen, küssen sie sich; im Hintergrund hört man die melancholische Stimme des

Teenie-Schwarms Harry Styles (Abb. 9). Den anschließenden Liebesakt zeichnet Jakub Topor in aller Ausführlichkeit, der Zuschnitt der Panels mit der Fragmentierung und Fokussierung auf Geschlechtsteile hat eine pornografische Qualität, die Penetranz der Darstellung bricht mit der Logik des homoerotischen Tabus. Das Ausmaß der Überschreitung wird Bild für Bild ausgekostet, das ausgelebte Begehren erscheint als ein Glücksmoment, den es – wie auch die lesbische Superprocenta – nicht geben darf, weil der homosexuelle und zugleich nationalistische Mann im aktuellen nationalen Diskurs nicht vorkommen darf. Wie die aktuellen soziologischen Studien zur ideologischen Profilierung genuin nationalistischer Vereine nachweisen, wird Homosexualität als »eine Gefahr« (Wrzosek 2010, 250) für die polnische Wertegemeinschaft betrachtet und damit stillschweigend zum absoluten Tabu für die Mitglieder der Vereine erklärt. Auf die Aushöhlung eben dieser Haltung zielt der Comic.

„JUST STOP YOUR CRYING IT'S A SIGN OF THE TIMES ..."
„... WHY ARE WE ALWAYS STUCK AND RUNNING FROM THE BULLETS, THE BULLETS..."
„... WE GOTTA GET AWAY FROM HERE WE GOTTA GET AWAY FROM HERE..."

Abb. 9: Verbotene Intimität – erster Kuss zweier rechtsgesinnter Fußballfans.

Die männlichen Figuren im Comic *Nacjolove* – allesamt Vertreter der Unterschicht – deklarieren eine stabile, eindeutige Heterosexualität als einzig mögliche Form der Sexualität und legen ein kollektives Macho-Verhalten an den Tag. Homosexuelle Liebe erzeugt bei ihnen Ekel, Aggression und ›heilige‹ Empörung. Der Ekel ist als Affekt ein Ausdruck der Abjektion und damit verantwortlich für die (körperliche) Ablehnung von Individuen und Gruppen, die als Andere wahrgenommen werden. Jakub Topor setzt selbst auf eine solche Affektbildung: Seine nationalistischen Helden, vor allem Byro, wirken abstoßend, ihre Körper sowie die Körper ihrer nationalistischen Kumpels sind unförmig, mit einem Zuviel an Leiblichkeit ausgestattet – sie sind zu dick bzw. zu muskulös, zu behaart, zu pickelig. Dies ist auch kulturell bedingt – in Polen unterliegt der männliche Körper starker repressiver Modulierung, in der jede Abweichung von der vermeintlichen Norm entsprechend registriert wird. Genauso fern jedes Schönheitsideals und nur ein bisschen besser gepflegt sind allerdings die neuen Freund_innen von Byro, die er auf der Suche nach Gleichgesinnten in einer LGBT-Bar kennenlernt. Potentiell abstoßend erscheinen also die Vertreter_innen beider Fronten,

der liberalen wie der nationalistischen, entscheidend ist aber der Exzess der Überschreitung des homosexuellen Tabus bei den ›Patrioten‹. Das bedrohlich wirkende Zuviel an Leiblichkeit, ein Erkennungszeichen der männlichen Communities der Fußballfans oder auch der paramilitärischen nationalistischen bzw. faschistischen Organisationen, findet sein Pendant in der Rücksichtslosigkeit des Überschreitungsverbots. Das Verbot der Überschreitung heteronormativer Sexualität ist so stark internalisiert, dass Byro und Capek nach der Liebesnacht in das abjektive Schema zurückfallen: In einer Mischung aus Ratlosigkeit, Scham und Aggression versichern sie einander »Na gut, kann ja passieren«, »einmal, zufällig«[11]. Ein gemeinsamer Ausflug aufs Land wird vor Kumpels sorgfältig kaschiert, das Idyll im Grünen durch die Angst gesehen zu werden verdorben. Der (Selbst)Ekel bleibt, stets geschürt durch die homophobe Umgebung, in der schon ein Mann, der beim Onanieren auf Pornobilder nicht dabei sein will oder single ist, den Verdacht erweckt, er wäre schwul. Byro besucht zwar eine LGBT-Bar und anschließend eine entsprechende Party, fühlt sich aber unsicher, da er die Codes der Community nicht lesen kann; auf den Habitus, die Sprache der ›Liberalen‹ reagiert er mit Unverständnis, schließlich mit Empörung und Wut.

Es stellt sich die Frage, ob das nationalistische Gebot patriotisch getönter Heterosexualität in *Nacjolove* nicht auch diejenigen, die ihm gehorchen, in ihre Körper einsperrt.[12] Dies legt zumindest die Figur von Byro nahe: Sexuelle Vorstellungen des Abjekten hindern ihn daran,

Abb. 10a und 10b: Byros Crossdressing und die erste Erkundung einer queeren Bar.

die eigenen sexuellen Wünsche auszuleben. Wenn er in Vorbereitung auf den Besuch einer LGBT-Bar in einer Umkleidekabine sexuell erregt ist, weil er sich zuvor von einer attraktiven Verkäuferin hat beraten lassen, ist er nur kurz überrascht – der Gedanke, er könnte vielleicht bisexuell sein, ist ihm wohl zu fremd, während er doch gerade erst dabei ist, sich mit seiner Homosexualität zu arrangieren. Byro verdeutlicht somit als Vertreter der »männlichen Herrschaft« Pierre Bourdieus Einsicht, dass Männer in einer patriarchalen Gesellschaft auch Opfer und Gefangene der männlichen Herrschaft sind (Bourdieu 2005, 63–67). So zeichnet Topor Byro als jemanden, der aus seinem Körper nicht heraus kann – trotz Perücke und gemäßigtem Styling (Abb. 10a, 10b), das hier fast eine Form des Crossdressing ist. Aber, und das ist bezeichnend, ausgerechnet in der Party-Szene mit LGBT-Menschen, in der er wie verwandelt ist, kommen Byro für einen kurzen Moment Zweifel an seiner Weltanschauung: »Was brauche ich diesen Nationa…«.[13] Durch den Anblick von zwei sich küssenden Frauen wird der Gedanke unterbrochen und nicht zu Ende gedacht.

Der phantasmatische Körper

Die Unsichtbarkeit des nichtheteronormativ agierenden Körpers ist eng verschränkt mit der ritualisierten Sichtbarmachung des phantasmatischen Körpers. In der polnischen Kultur hat der Körper der Mutter solch eine phantasmatische Qualität, oder präziser: Es sind Repräsentationen der Mutter, symbolisiert als Mutter-Polin und als Mutter Gottes, vereint in einer imaginierten Symbiose von Polen, als einer ›auserwählten Nation‹, mit dem ›Reich Gottes‹.[14] Die polnische Kulturwissenschaftlerin Maria Janion entwickelte entlang des Phänomens des Phantasmas (in Anlehnung an Sigmund Freud und Melanie Klein)[15] ein spezifisches Romantik-Verständnis als zentrale Kategorie für die polnische Kultur. Das Phantasma wird in Janions Auslegung zu einem Schlüsselbegriff der polnischen Romantik, die das Verdrängte, Nichtrationale, Wilde gewissermaßen zu mentalen Emanzipationskategorien für die damals – im 19. Jahrhundert – beschädigte polnische Nationalidentität erhoben hat. Die Frau erscheint in dieser Konstellation als das Andere des männlichen Prinzips und unterliegt der symbolischen Gewalt nationaler Phantasmen. Janion schreibt u. a. über die doppelte Funktion der Darstellungen der Polonia: »Der phantasmatische Körper der Polonia wurde als erniedrigt, geschändet, geschlagen und gequält dargestellt. Dies konnte Hass und Rache an brutalen soldatischen Tätern schüren, aber genauso gut konnte es, wie man weiß, erotische Fantasien erwecken« (Janion 2008, 283).

Die nationale Symbolisierung der Frau als diejenige, die eine reproduzierende und repräsentierende Funktion zu erfüllen hat, erfährt im Phantasma der Mutter-Polin eine ideale Realisierung, die zugleich durch die obligatorische Konnotation der Jungfrau Maria, der Mutter Gottes, eine transzendente Note bekommt. In der Gestalt von Maria, die im 17. Jahrhundert (nach dem

Sieg über Schweden bei Tschenstochau) zur ›Königin Polens‹ erklärt wurde, kommen einige Idiosynkrasien zusammen: das Heimelige, das Nationale und zugleich das Regionale, vor allem aber verbinden sich in ihr widersprüchliche Konzepte von Weiblichkeit. Brian Porter erläutert:

> Mary, the Queen of Poland, has been offered to the faithful as a model for conceptualizing the feminine within the nation, a model which is flexible enough to endure because it rests on a basic dichotomy: on the one hand, Mary is a powerful, sometimes militant protector of Poland; on the other hand, she is an example of feminine domesticity. (Porter 2005, 153)

Maria als exemplarische Mutter ist zugleich – auf der phantasmatischen Ebene – ewige (und: ewig junge) Jungfrau, in der Genderhierarchie der Heiligen Familie der Macht von Gott und Jesus unterlegen, die als Männer imaginiert werden, stets ›im Dienst‹ Gottes und der polnischen Volksgemeinschaft, also: verfügbar und gefügig, und zwar wenn es darum geht, die Bedrohung der polnischen nationalen Werte vom ›äußeren Feind‹ (derzeit in der Auffassung der rechtsradikalen PiS-Partei: der ›LGBT-Ideologie‹)[16] aufzuzeigen, aber auch verfügbar zur Legitimierung und Konsolidierung der nationalen Diskurse, die das Imaginarium der auserwählten Nation fortschreiben.[17]

Im polnischen Comic hat der phantasmatische Körper der Heiligen Mutter kraft seines ikonographischen und symbolischen Potentials unterschiedlichen Narrationen als Antrieb gedient. Magdalena Kaszuba entwickelt in ihrem autobiografischen Comic *Das leere Gefäß* (2016) die in beklemmenden Aquarellen gehaltene Geschichte eines Kindheitstraumas, das in der erfahrenen katholischen Erziehung gründet. In der ersten Folge von Michał Śledzińskis *Osiedle Swoboda* [*Siedlung Swoboda*] mit dem Titel *Matka boska extra mocna* [*Muttergottes extra stark*] sehen die in der Kirche versammelten Gläubigen die Heilige Jungfrau im Erbrochenen eines zur heiligen Kommunion gezwungenen, stark verkaterten Protagonisten (Abb. 11). Das Motiv der Marienerscheinung, nicht nur im polnischen Marienkult als unterschiedlich gedeutetes göttliches Zeichen präsent, greift auch der

Abb. 11: Marienerscheinung im Erbrochenen des Protagonisten.

Underground-Comickünstler Krzysztof Owedyk aka Prosiak [Ferkel] im Comic *Impreza u prezesa* [*Party beim Vorsitzenden*] (2011) auf, den ich im Folgenden näher analysieren möchte.

Mit dem Vorsitzenden ist Jarosław Kaczyński gemeint, Chef der Partei Recht und Gerechtigkeit – er ist hier auch die Hauptfigur. Der Vorsitzende wird beim Fernsehen gezeigt, angewidert von »all den Deutschen, Russen, Tusken, Juden, Schlesier, Nichtpolen, Posener, Feiglingen, Agenten, Päderasten, Pennern, Verschwörern, Verrätern, Internauten«[18] übergibt er sich; der Schwall Erbrochenes ergießt sich über den Fernsehbildschirm (Abb. 12). Die daraus entstehende Erscheinung auf dem Bildschirm, die einer Marienerscheinung ähnelt, verwirrt und erschreckt den Vorsitzenden, zumal die Marienerscheinung auf einmal aus dem Fernseher steigt, physisch vor ihm steht und sich unkontrolliert vervielfacht (Abb. 13).

Überzeugt, Opfer eines terroristischen Anschlags seitens der »Islamistinnen«[19] zu sein, wird der Vorsitzende erst halbwegs besänftigt, als sich die einzelnen Marias vorstel-

OGLĄDAŁEM WIADOMOŚCI. JAKIEŚ DELEGACJE, MODNY, POWODZIE, POGODA, SPORT I ANI SŁOWA O SMOLEŃSKU!
klik
NIE MOGĘ PATRZEĆ NA TEN CAŁY [illegible] KORUPCYJNY UKŁAD. NA TYCH WSZYSTKICH NIEMCÓW, RUSKÓW, TUSKÓW ŻYDÓW, ŚLĄZAKÓW, NIEPOLAKÓW, POZNANIAKÓW, TCHÓRZY, AGENTÓW, PEDERASTÓW, DZIADÓW, SPISKOWCÓW, ZDRAJCÓW, INTERNAUTÓW .....
CZUJĘ ABSMAK!
RRZYGL LLRRH HYG
?

Abb. 12: Der Vorsitzende verursacht eine Marienerscheinung.

Abb. 13: Marien-Party beim Vorsitzenden.

Abb. 14: Die einzig erwünschte Maria: Muttergottes von Smoleńsk.

len: Muttergottes von Tschenstochau, von Fatima, von Lourdes, von La Selete, von Opeln, von Guadeloupe, von Kazan, vom Spitzen Tor, Heilige Maria der Kräuter, der Bienen, des Schnees, des Säens, des Schmerzes, etc. Empört über die »Intensivierung der Eigenartigkeiten« in seinem trauten Heim, wird er von einer Maria über den Anlass aufgeklärt: Es handelt sich um ein »Treffen der Müttergottes, organisiert vom Klub der Jungfrauen«[20], wo sich der Vorsitzende wie »unter Gleichgesinnten«[21] fühlen soll. Der Vorsitzende beschimpft die Jungfrauen als »Affen«[22] und setzt der Party ein jähes Ende, nun aber steht auf einmal eine letzte Erscheinung in der Tür, die sich als »Muttergottes von Smoleńsk« vorstellt und den verstorbenen Zwillingsbruder Kaczyńskis an ihre mechanische Brust drückt (Abb. 14). Es handelt sich dabei um eine Anspielung auf die Flugzeugkatastrophe von 2010, in der neben dem damaligen Präsidenten Lech Kaczyński mehrere Vertreter_innen der polnischen Regierung, des Militärs und des öffentlichen Lebens umgekommen sind (insgesamt 96 Personen). Die Katastrophe wird von der PiS-Regierung als Opfer-Narration instrumentalisiert.

Krzysztof Owedyks Verankerung im polnischen Underground Comic dürfte am Zeichenstil und der plakativen Überzeichnung erkennbar sein; er ist nicht der Einzige in der Szene, der die Auswüchse der polnischen Politik zum Thema seiner Kunst macht. Die Remedialisierung des phantasmatischen Körpers der Muttergottes leistet nicht nur die Verspottung des mächtigen Partei-Vorsitzenden. Die Vervielfältigung der Muttergottes im Comic zeigt die kulturell geprägte Diversität der Marienfigur auf und demonstriert zugleich ihren untergeordneten Status innerhalb der Heiligen Familie, der sich auch in der Reaktion des Vorsitzenden niederschlägt. Dabei wird das Phantasmatische ihrer Verkörperungen manifest: Sie entsteht buchstäblich aus dem physiologischen Ekel des Mannes heraus, ist damit gewissermaßen Fleisch gewordene Abjektion, die die Panels

füllt und zugleich ein unmöglicher, irrealer Körper ist. Zuletzt tritt dieser unmögliche Körper singulär auf, mechanisiert, einem Cyborg ähnlich und dennoch mütterlich, beschützend – angereichert durch einen Opfermythos neueren Datums (der Smolensk-Katastrophe von 2010). Diese aktualisierte Madonna aus dem gebrochenen Blech des Flugzeugwracks bringt die erwünschte Erfüllung – als männliche Phantasie von »iron maiden, the robotisized machinic, pornographic female« (Lykke et al. 2003, 321) und als eine modernisierte nationale Wunschprojektion der Mutter-Polin. Owedyk perfektioniert und pervertiert also in seinem Comic das nationale Phantasma der besonderen Leidensfähigkeit qua ›Auserwähltheit der Nation vor Gott‹ in der Figur der Madonna von Smolensk. Er perfektioniert das Phantasma bzw. treibt es auf die Spitze, indem er dem imaginären Körper der Madonna – also der ›Mutter der polnischen Nation‹ – zwei Triebwerke als Brüste verpasst, sie damit in den Kontext des nationalen Opfers bringt. Er pervertiert es, indem er den hybriden Körper in einem heiligen Nimbus erscheinen lässt. Die doppelte Hybridisierung (als Cyborg bzw. Frau-Maschine und als Muttergottes, d. h. Frau-Heilige) lässt die Madonna »als eine Fiktion« erscheinen, »an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität« (Haraway 1995, 34) zeigt. »Unserer Realität« will hier, mit Haraway, heißen: der von Frauen erfahrenen Realität, die sich, wie die Inkarnation des Cyborgs, »außerhalb der Heilsgeschichte vollzieht« (Haraway 1995, 34). Maria als Cyborg »überspringt die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn« (Haraway 1995, 34), den der patriotische Mutterdiskurs aufrechtzuerhalten bemüht ist. Die Madonna von Smolensk bricht mit den tradierten (männlichen) Vorstellungen der verfügbaren Mutter der Nation, und zugleich nährt sie noch den verstorbenen Bruder Kaczyńskis. Ihren maschinellen Körper aus Wrackteilen belebt offensichtlich der als Teil der Nationalidentität propagierte Glaube an den Schutz, der der ›auserwählten‹ Nation seitens der Mutter Gottes zusteht. Das Phantasmatische dieses Glaubens wird in der Vermischung von spirituellen, erotischen, technischen und nationalistischen Komponenten entlarvt, aus denen der von Owedyk gezeichnete Körper der Smolensk-Madonna gebaut ist.

Fazit

Damit die Frauen der Solidarność-Bewegung von 1980 als Teil der historischen Narration wahrgenommen werden, müssen sie in künstlerischen Interventionen sichtbar gemacht werden; dies betrifft in ähnlicher Weise auch den als lesbisch bzw. queer markierten Körper. Die feministische Philosophin und Aktivistin Ewa Majewska spricht deshalb in der Publikation zur Ausstellung *Die Unabhängigen* über die Notwendigkeit der »Etablierung eines feministischen Kanons, […] Kreierung neuer Heldinnen, Biografien und Bezugspunkte«.[23]

In Anlehnung an Ann Cvetkovich, Autorin des Konzepts des »affektiven Archivs«, entwirft Majewska die Struktur eines »hybriden, cyborg-mäßigen, plurisemantischen und innerlich widersprüchlichen Archivs«, das »auf keinem unschuldigen Gründungsmythos, auf keiner heroischen Utopie«[24] fußt. Im Kontext des politisierten, gegenderten Körpers im Comic erscheint mir dieses Konzept aus zwei Gründen relevant. Erstens, weil sowohl das traditionelle Archiv als auch Strategien der Unsichtbarmachung queerer Körper und der Kreierung und Aufrechterhaltung phantasmatischer Körper von vergleichbaren Machtkonstellationen durchzogen sind. Zweitens kommt die Idee eines queer-feministischen Archivs, das sich etablierten Kanons und damit realen kulturellen Hierarchien widersetzt, dem wachsenden Stellenwert der sozialen Verankerung der in Comic erzählten Geschichten entgegen. Die hier präsentierten Comics sind im aktuellen polnischen Kontext als Zeugnisse zu betrachten, was sich schon in den aktivistischen Formaten manifestiert, in denen sie veröffentlicht werden: Sosnowskas Comics waren jeweils als Flyer zu einem lesbischen Manifest und als ein Kurzcomic für eine französische LGBTQ-Revue konzipiert, bei Owedyk handelt es sich um eine Fanzine-Publikation. Die Underground-Ästhetik verweist – mit Ausnahme von Topors Graphic Novel – auf eine DIY-Kultur, die in der Darstellung phantasmatischer und unsichtbarer bzw. unlesbarer Körper als »produktive Intervention« (Reitsamer/Zobl 2015, 374) verstanden werden will. Die Formate machen deutlich, dass es bei diesen Arbeiten um mehr geht als um Fragen der Repräsentation – sie bezeugen eine politisierte Praxis der Sichtbarmachung der Körper Homosexueller (im Fall von Superprocenta und *Nacjolove*) und Entlarvung der Persistenz phantasmatischer Körpervorstellungen in der polnischen Kultur (bei Owedyk).

Die Verschwisterung eines »hybriden, cyborg-mäßigen, plurisemantischen« Archivs mit dem Comic bzw. der Comicforschung scheint vor allem für die geographische und kulturelle Ost-Erweiterung der Perspektive fruchtbar. Wenn für den US-amerikanischen Raum gilt, dass »at every moment of their cultural history, comic books have been linked to queerness, or to broader questions of sexuality and sexual identity in US society« (Scott/Fawaz 2018, 198), dann kann dies, so meine Beobachtung zum Abschluss, trotz aller Unterschiede im kulturellen Status der sequentiellen Kunst, auch auf den ost- und mitteleuropäischen Raum zutreffen.

Bibliografie:

Bechdel, Alison: The Essential Dykes to Watch Out For. London: Jonathan Cape, 2009.

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Aus dem Französischen v. Jürgen Bolder. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 63–67.

Castle, Terry: The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality in Modern Culture. New York: Columbia Univ. Press, 1993.

Ciasullo, Ann M.: Making Her (In)visible. In: The Gender and Media Reader. Hg. v. Mary Celeste Kearney. New York/London: Routledge, 2011, S. 329–343.

Cvetkovich, Ann: An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures. Durham: Duke Univ. Press, 2003.

Grzebalska, Weronika, Pető, Andrea: The gendered modus operandi of the *illiberal* transformation in Hungary and Poland. In: Women's Studies International Forum. 68 (2018), S. 164–172.

Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. In: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. v. Carmen Hammer, Immanuel Stieß. Aus dem Amerikanischen v. Dagmar Fink, Carmen Hammer, Helga Kelle, Anne Scheidhauer, Immanuel Stieß, Fred Wolf. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 33–72.

Hauser, Ewa: Tradition of Patriotism, Question of Gender: The Case of Poland. In: Gender 22. Postcommunism and the Body Politic. Hg. v. Ellen E. Berry. New York Univ. Press, 1995, S. 78–104.

Janin, Zuzanna: *porozumienie.* Na Temat. <https://natemat.pl/blogi/zuzannajanin/73301>, porozumienie# 31.08.2013. Letzter Zugriff am 15.09.2020.

Janion, Maria: Niesamowita Słowiańszczyzna. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Aus dem Französischen v. Leon S. Roudiez. New York: Columbia Univ. Press, 1982.

Kupczynska, Kalina: »Diese und eine ganz neue Geschichte, Aufstand, Aktion im Bauch«: Wie der polnische (Frauen)Comic den Mythos des Warschauer Aufstands hinterfragt. In: Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen. Hg. v. Stephan Krause, Torsten Erdbrügger. Heidelberg: Winter, 2014, S. 203–222.

Lesbijska inspira. Manifest. Od lesbijskiej konspiry do lesbijskiej inspiry. Rozmowa między Damskim Tandemem Twórczym, Agnieszką Frankowską, Magdaleną Wielgołaską. <https://feminoteka.pl/lesbijska-inspira-manifest/> 27.09.2017. Letzter Zugriff am 22.09.2020.

Lykke, Nina, Markussen, Randi, Olesen, Finn: Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations. An Interview with Donna Haraway. In: The Haraway Reader. Hg. v. Donna Haraway. New York/London: Routledge, 2003, S. 321–341.

Machanda, Nivi, de Haan, Leah: Gender, nation, and nationalism. In: Race, gender and culture in international relations. Hg. v. Randolph B. Persaud, Alina Sajed. London/New York: Routledge, 2018, S. 80–98.

Majewska, Ewa: Feministyczne archiwum – słaby opor, deheroizacja i codzienność w działaniu. In: Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy. Hg. v. Magda Lipska. Warszawa: Muzeum

Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2018, S. 33–59.

Mickiewicz, Adam: Śmierć pułkownika [Der Tod des Obersten]. In: Adam Mickiewicz. Dzieła [Werke]. Bd. 1.: Wiersze [Gedichte]. Hg. v. Czesław Zgorzelski. Warszawa: Czytelnik, 1998, S. 347.

Nagel, Joane: Masculinity and nationalism: Gender and sexuality in the making of nations. In: Ethnic and Racial Studies 21/2 1998, S. 243–269.

Owedyk, Krzysztof.: Prosiacek X. Warszawa: Kultura Gniewu, 2012.

Plata, Tomasz: Pośmiertne życie romantyzmu. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2017.

Porter, Brian: Hetmanka and Mother: Representing the Virgin Mary in Modern Poland. In: Contemporary European History 14, 2 (2005), S. 151–170.

Reitsamer, Rosa, Zobl, Elke: Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur. In: Theorien des Comics. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar, Bielefeld: transcript 2015, S. 365-382.

Scott, Darieck, Fawaz, Ramzi: Introduction: Queer about Comics. In: American Literature 90/2 2018, S. 197–219.

Sienkiewicz, Karol: »Solidarności« nie podoba się »Solidarność« na czarnym proteście. Kogo naprawdę powinna pozwać? Gazeta Wyborcza <https://wyborcza.pl/7,112588,20823058,solidarnosci-nie-podoba-sie-solidarnosc-na-czarnym-protescie.html?disableRedirects=true>. 11.10.2016. Letzter Zugriff am 17.09.2020.

Sosnowska, Beata: Superprocenta. <https://feminoteka.pl/lesbijska-inspira-beata-sosnowska-superprocenta-2/> 24.10.2017. Letzter Zugriff am 23.09.2020.

Świeszewski, Aleksander: »›W samo południe‹ 30 lat później«. In: Polityka <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1794738,1,w-samo-poludnie-30-lat-pozniej.read> 04.06.2019. Letzter Zugriff am 14.09.2020.

Thapar-Björkert, Suruchi: Gender, Nations, and Nationalism. In: The Oxford Handbook for Gender and Politics. Hg. v. Georgina Waylen, Karen Celis, Johanna Kantola, S. Laurel Weldon. Oxford Univ. Press, 2013, S. 803–827.

Topor, Jakub: Nacjolove. Warszawa: timof comics 2018.

Wrzosek, Tomasz: Nacjonalizm i hegemonia. Przypadek Młodzieży Wszechpolskiej. Lodz: Wschód-Zachód, 2010.

Young, Iris Marion: Justice and the Politics of Difference. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2011.

Yuval-Davis, Nira: Gender and Nation. London: Sage Publications, 1997.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tomasz Sarnecki: W samo południe. Wahlplakat der Solidarność, 1989. In: Wystawy ECS 2008-2020 wybór (Katalog der Ausstellungen im Europäischen Zentrum der Solidarność). Hg. v. Katarzyna Żelazek, Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności 2021, S. 151.

Abb. 2: Sanja Iveković: Niewidzialne kobiety Solidarności. (Invisible Women of Solidarity). Teil einer multimedialen Installation, 2009, in: Artur Żmijewski/Maurycy Gomulicki (Hrsg.): Krytyka Polityczna 2009, Nr. 18. Im Besitz von Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie. <https://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/ivekovic-sanja-invisible-women-of-solidarity>. Letzter Zugriff am 20.05.2021.

Abb. 3: Zbigniew Libera: śmierć patrioty (autoportret). 2016

Abb. 4–6: Beata Sosnowska: Superprocenta. In: Agnieszka Małgowska/Monika Rak: Lesbijska Inspira. Manifest. 2017. <https://feminoteka.pl/lesbijska-inspira-beata-sosnowska-superprocenta-2/>. Letzter Zugriff am 20.05.2021.

Abb. 7: Beata Sosnowska: Patriotyzm. In: La Revue LGBT BD. Nr. 6, 2017, S. 45–48, hier S. 48. <http://www.beatasosnowska.pl/komiks-patriotyzm/>. Letzter Zugriff am 20.05.2021.

Abb. 8: Bechdel, Alison: The Essential Dykes to Watch Out For. London: Jonathan Cape, 2009, S. XV.

Abb. 9–10b: Topor, Jakub: Nacjolove. Warszawa: timof comics 2018, S. 13, 139, 157.

Abb. 11: Michal Sledzinski: Osiedle Swoboda. Warszawa 2011, S. 28.

Abb. 12–14: Krzysztof Owedyk (Prosiak): Prosiacek X. Warszawa: Kultura Gniewu, 2012, o. S.

1] Vgl. <https://niepodlegle.artmuseum.pl/pl/artysta/191>. Letzter Zugriff am 15.09.2020.

2] Zur männlichen Dominanz in den Nationalismus-Theorien schreibt Suruchi Thapar-Björkert: »[…] the most determining feature missing from mainstream theories of nationalism has been the role of women and gender in political societies since the discussions on nationalism have been primarily by men about men.« Vgl. Dies.: Gender, Nations, and Nationalism. In: The Oxford Handbook for Gender and Politics. Hg. v. Georgina Waylen, Karen Celis, Johanna Kantola, S. Laurel Weldon. Oxford Univ. Press 2013, S. 803–827, hier S. 806. Vgl. dazu auch Ewa Hauser: Tradition of Patriotism, Question of Gender: The Case of Poland. In: Genders 22. Postcommunism and the Body Politic. Hg. v. Ellen E. Berry. New York Univ. Press 1995, S. 78–104, hier S. 79.

3] »In popularizing the symbol of womanhood, a specific identity of the woman based on qualities such as self-sacrifice, affection, and kindness was created.« Thapar-Björkert 2013, 811.

4] Ewa Hauser: »[…] the authority of the new power holders' nationalism derives legitimacy from the »natural« order of the religious order«. Hauser 1995, 80.

5] Vgl. Julia Kristeva: »It is not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.« In: Dies.: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Aus dem Französischen v. Leon S. Roudiez. New York: Columbia Univ. Press, 1982, 4.

6] Lesbijska inspira. Manifest. Od lesbijskiej konspiry do lesbijskiej inspiry. Rozmowa miedzy Damskim Tandemem Twórczym, Agnieszką Frankowską, Magdaleną Wielgołaską. https://feminoteka.pl/lesbijska-inspira-manifest/ 27.09.2017. Letzter Zugriff am 22.09.2020.

7] Ebd. Übersetzung K. K.

8] »The butch has the potential to disrupt the notion that masculinity is an inherently male attribute: the butch can be as good a man as any man is«. Ciasullo 2011, 341.

9] »[…] in the terms of mainstream, phallocentric culture, the butch body is not a »useful« body«. Ciasullo 2011, 341.

10] »Raz, przypadkiem! / No dokładnie!«. Topor 2018, 59 [Übersetzung K. K.].

11] Mehr dazu im *Handbuch Polnische Comickulturen nach 1989*, hg. v. Kalina Kupczynska / Renata Makarska, Christian A. Bachmann 2021.

12] Vgl. Young 2011, 123.

13] »A w sumie na chuj mi ten nacjona…« Topor 2018, 179.

14] Wie Brian Porter betont, wird Polen in Schriften katholischer Geistlicher als auserwählte Nation bezeichnet, was in deren Auslegung auf Gottes Entscheidung zurückzuführen ist: »[…] the actual agency belongs with God, and the Virgin appears as a humble mediatrix or intercessor.« Der Grund dafür ist die Genderhierarchie des Landes, die in der Heiligen Familie ihr Vorbild hat. Beten zu Maria »leads to an image of Polish men asking a woman of military assistance. To soften these implications, priests typically qualify their Marian appeals with reminders that only God can work miracles.« Porter 2005, 156, 157.

15] Siehe dazu Plata 2017.

16] »[…] using the concept of 'gender-ideology' as an enemy figure has allowed illiberal actors to unite under one umbrella term various issues attributed to the liberal agenda, among them reproductive rights, rights of sexual minorities, gender studies and gender mainstreaming.« Grzebalska/Pető 2018, 165.

17] Um die Aktualität dieser Tradition zu veranschaulichen, genügt ein Hinweis darauf, dass der polnische Gesundheitsminister in der PiS-Regierung Łukasz Szumowski während einer feierlichen Messe in Tschenstochau sein Amt dem Schutz der Heiligen Maria anvertraut hatte. Vgl. »Minister Zdrowia zawierzył polską służbę zdrowia Matce Boskiej.« KAI Polsatnews, online: <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2018-05-29/minister-zdrowia-zawierzyl-polska-sluzbe-zdrowia-matce-boskiej/>. 29.05.2018 Letzter Zugriff am 30.09.2020. Auch der Ausbruch der COVID 19-Pandemie im Frühjahr 2020 wurde zum Anlass eines ähnlichen Aktes.

18] »Na tych wszystkich Niemców, Rusków, Tusków, Żydów, Ślązaków, Niepolaków, Poznaniaków, tchórzy, agentów, pederastów, dziadów, spiskowców, zdrajców, internautów«. Owedyk 2012, o. S.

19] »AAA! Otaczają mnie islamistki! Zamach!!!«. Ebd.

20] »Zlot Matek Boskich. Zorganizowany przez Klub Dziewic«. Ebd.

21] »Jesteś wśród swoich«. Ebd. Es handelt sich dabei um eine Anspielung auf die Jungfräulichkeit – also sexuelle Unerfahrenheit – des Vorsitzenden, ein bevorzugtes Spottobjekt im liberalen Teil der polnischen Gesellschaft.

22] »Spieprzać małpy, koniec imprezy!«. Ebd. Die Beschimpfung ist eine Anspielung auf den jähzornigen Charakter des Vorsitzenden Kaczyński. Während einer Debatte im Parlament hat er die Opposition und die Liberalen als »verräterische Fressen« beschimpft.

23] »Budowanie feministycznego kanonu wiąże się […] z tworzeniem nowych bohaterek, biografii i punktów odniesienia.« Majewska 2018, 36.

24] »Hybrydyczne, cyborgiczne, wielowątkowe i wewnętrznie sprzeczne archiwum, nieroszczące sobie prawa do […] żadnego niewinnego mitu założycielskiego ani żadnej heroicznej utopii«. Majewska 2018, 37.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Die Breitbeinigen

Aufklärungsmodi und Körperpolitiken in deutschsprachigen feministischen Comics

Nina Schmidt (Berlin)

Comics bieten niedrigschwelligen Zugang zur Geschichte des feministischen Kampfes um Gleichberechtigung und Gleichstellung – und dies seit einiger Zeit verstärkt und international. Jubiläumsjahre wie das Jahr 2018, in dem die Einführung des eingeschränkten Frauenwahlrechts in Großbritannien (Februar 1918) oder des uneingeschränkten Wahlrechts für Frauen in Deutschland (November 1918) gefeiert werden konnte, wurden von Verlagen zum Anlass genommen, thematisch passende Sachcomics herauszubringen. So erschien der in Norwegen 2018 veröffentlichte Comic *Rebellische Frauen – Women in Battle. 150 Jahre Kampf für Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit* von Marta Breen und Jenny Jordahl bereits ein Jahr später auf Deutsch.[1] Ebenfalls 2018 veröffentlichte der Unrast Verlag Antje Schrupp und Patus *Kleine Geschichte des Feminismus im euro-amerikanischen Kontext*. Neben diesen Sachcomics haben narrative Comics Konjunktur, die fiktional und auf wenige Figuren konzentriert Frauenschicksale erzählen, dies jedoch vor historisch genau recherchierten Hintergründen tun und auf diese Weise an individuellen Lebensläufen die (geschlechter-)politischen Rahmenbedingungen der jeweiligen Zeit erkennbar werden lassen. Drei Beispiele sind Barbara Yelin und Thomas von Steinaeckers *Der Sommer ihres Lebens* (2017), Julia Zejns *Drei Wege* (2018) und *1974* (2020) von Silvia Dierkes.

Aktuelle feministische Comicpublikationen nehmen darüber hinaus ganz explizit den Körper und *body politics* in den Blick. Aufgeklärt wird in den Comics der Gegenwart also gleich in doppelter Weise: in Bezug auf Gesellschafts- und Bewegungsgeschichte sowie in Bezug auf den menschlichen, vor allem den als weiblich konstruierten Körper; und das oft von dezidiert subjektiver Warte aus. Wie genau die diversen Comics letzteres tun und warum das Medium Comic so geeignet ist, sich der menschlichen Biologie und Sexualität, den Themen Gender und Heterocisnormativität sowie Sexismus und Patriarchat zu widmen, soll im Folgenden mit Blick v. a. auf den deutschen Comicsmarkt erörtert werden. Im Zentrum meines Beitrags stehen fünf Veröffentlichungen, die sich (in unterschiedlichem Maße)

auf Wissensvermittlung konzentrieren, auf *consciousness raising* und *empowerment / community building* setzen und damit klar aktivistisch sind: Liv Strömquists *Der Ursprung der Welt* (2017 [2014]), Katja Klengels *Girlsplaining* (2018), Louie Läugers *»da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic* (2019), das Zine *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht* (2020) von Oliwia Hälterlein und Aisha Franz und schließlich Yori Gagarims *Let them talk! What genitals have to say about gender* (2014).[2]

Comics – kein selbstverständliches Medium für die Verbreitung feministischer Inhalte

Lange galt der Comic als Männerdomäne, sogar als ›männlichstes‹ aller Massenmedien (vgl. Knigge/Schnurrer, [5]). Und obwohl die Comicszene »nach wie vor« als »männerdominiert[]« beschrieben werden kann (Engelmann, 103), ist die Situation heute, zumindest im Bereich der alternativen Comics und Zines und der Graphic Novel, eine deutlich diversere. Nicola Streeten stellt in ihrer Kulturgeschichte des feministischen Comics und Cartoons Großbritanniens fest, dass es nicht die *comics industry* war, die Cartoonistinnen ermöglicht hat sichtbar zu werden (und das heißt hier vor allem verlegt zu werden), sondern der Literaturbetrieb, der zur Literarisierung des Comics als Graphic Novel beigetragen hat (vgl. Streeten, 262). Außerdem spielten und spielen die wachsenden Möglichkeiten des Publizierens im Selbstverlag oder im Internet eine Rolle. Desweiteren argumentiert Streeten, dass die historische Unsichtbarkeit von Zeichnerinnen dadurch drastischer erscheint, dass die Archivlage schlecht ist; dass es also immer schon auch Zeichnerinnen gab, diese – und ihre Arbeiten – jedoch keinen oder kaum Eingang ins kulturelle Gedächtnis gefunden haben (vgl. Streeten, 35).[3]

Ein problematisches Erbe des Mediums, auf das ich in aller Kürze hinweisen will und mit dem sich Künstler_innen entsprechend auseinandersetzen müssen, ist die Tatsache, dass u. a. Gewalt, Frauenhass und Rassismus im Comic lange normalisiert wurden, und, in Teilen, noch werden.[4] Der Lacher eines *strips* ging häufig auf Kosten marginalisierter Mitglieder der Gesellschaft. Streeten (18) schreibt zum späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, der Zeit militanter Aktionen der Suffragetten und bis dato ungekannter Popularität von Zeitungscartoon und bebilderter Postkarte: »a mainstream form of humour for both the middle and working classes included a reliance on ridiculing women.« Véronique Sina macht uns in ihrem Aufsatz in der vorliegenden CLOSURE-Ausgabe mit der Tendenz des Comics zum Stereotyp und zum Klischee vertraut, die in Streetens Beobachtung aufscheint. Gleichzeitig gilt der Comic spätestens seit den 1960er Jahren aber auch als »gegenkulturelle[s] Protestmedium« (Kesper-Biermann, 26) par excellence. Ronja Schreurs Mini-Anthologie *Heroines* (2015) versammelt Beispiele dafür, wie sich Comicschaffende heute teils ganz explizit gegen – in diesem Falle – die Misogynie des herkömmlichen Superhelden-Comics wenden und diesen Figurentypus hinterfragen (Abb. 1a). »Wo finden die passende Kostüme? Müssen die eigentlich auch einkaufen gehen? Dürfen die auch Muffins

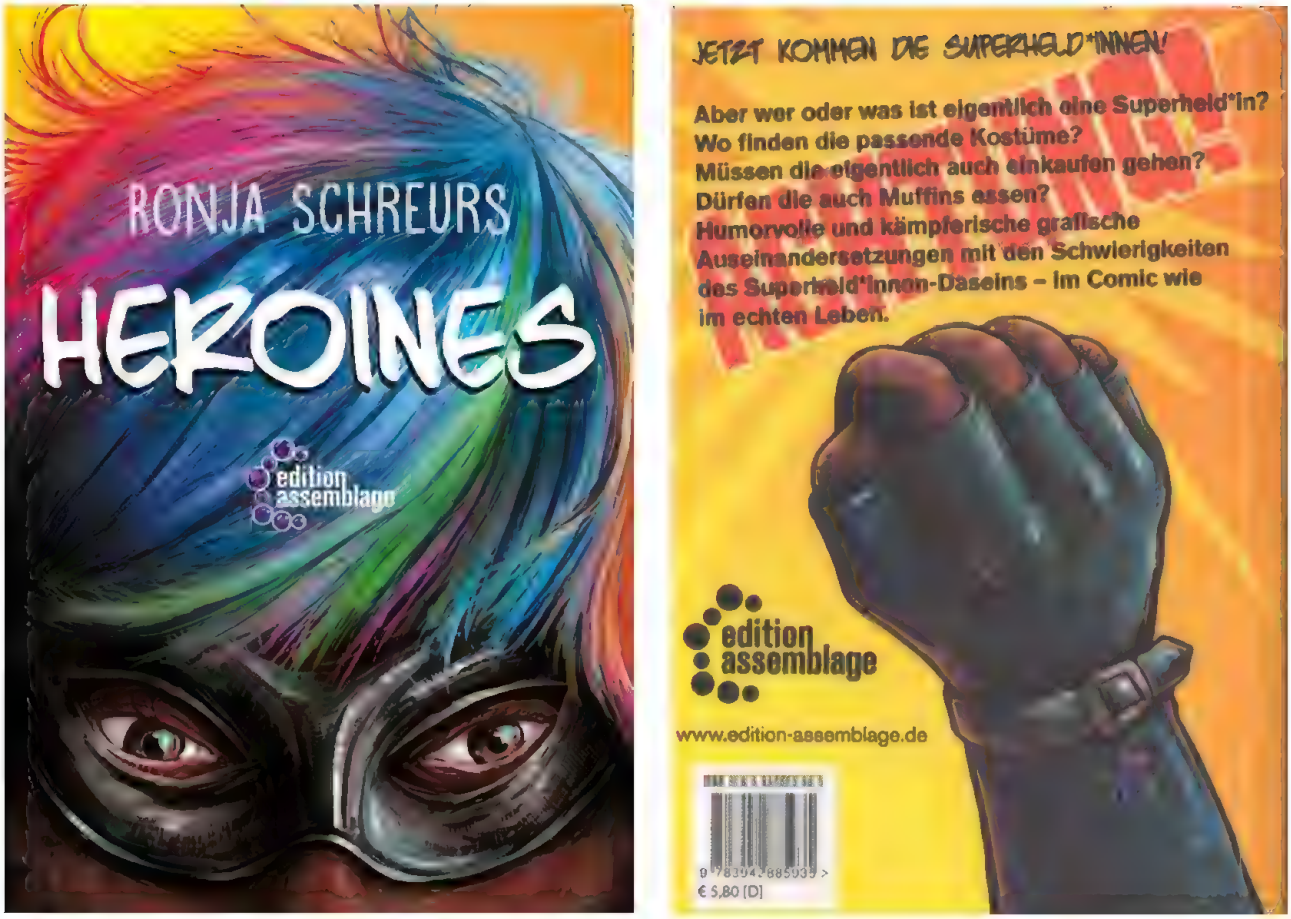

RONJA SCHREURS
HEROINES
edition assemblage
JETZT KOMMEN DIE SUPERHELD*INNEN!
Aber wer oder was ist eigentlich eine Superheld*in?
Wo finden die passende Kostüme?
Müssen die eigentlich auch einkaufen gehen?
Dürfen die auch Muffins essen?
Humorvolle und kämpferische grafische Auseinandersetzungen mit den Schwierigkeiten des Superheld*innen-Daseins – im Comic wie im echten Leben.
edition assemblage
www.edition-assemblage.de
€ 5,80 [D]

Abb. 1a: Cover von Ronja Schreurs, *Heroines*. / Abb. 1b: Buchrücken von Ronja Schreurs, *Heroines*. Neuerfindungen des Superheld_innentums.

essen?«, heißt es ketzerisch auf dem Buchrücken (Abb. 1b). In den vielen kurzen *strips* werden dann, durchaus auch ernsthafter, Bilder von weiblichen und nicht-binären Superheld_innen entworfen, die nur noch wenig mit dem Mainstream-Superheldencomic zu tun haben.[5]

Sexuelle Aufklärung, reloaded

In Form von Sachcomics oder autobiografischen Comics (oder auch in einer Mischform beider Genres) teilen viele Künstler_innen, die etwas für sich erarbeitet haben, dieses Wissen mit einer Leser_innenschaft, die lernen möchte. Dabei sind persönliche und politische Motivation für die Comic-Künstler_innen ganz im Sinne ihrer feministischen Überzeugungen nicht zu trennen. Häufig ist das geteilte Wissen ein kritisches Wissen, das (noch?) nicht zum gesellschaftlichen Standard geworden ist. So wendet sich der Comic der Gegenwart der menschlichen Biologie und ihrer soziokulturellen Überformung zu, um einen neuen Blick auf gesellschaftliche Normierungen und Regulierungen

von Geschlecht zu gewinnen; möglicherweise gerade angesichts der medialen Allgegenwärtigkeit von Körpern, Nacktheit, Sex sowie angesichts virulenten post- und antifeministischen Gedankenguts.[6] In diesem Sinne gehen auch dezidierte ›Aufklärungscomics‹ deutlich über das Einmaleins des heterosexuellen Geschlechtsverkehrs hinaus bzw. setzen sich davon ab. Die Comics, um die es mir im Folgenden geht, zeigen Körperpolitiken auf – also gesellschaftliche Machtverhältnisse und Ordnungsmuster, die im vergeschlechtlichen und sexualisierten Körper zutage treten, an ihm ausgehandelt werden – und hinterfragen diese.[7] Sie zielen darauf ab, diese Ordnungsmuster aufzubrechen, auch wenn sie zugleich, wie Mike Classon Frangos für *Der Ursprung der Welt* festhält, die Situiertheit eines jeden und damit auch des eigenen Verständnisses der natürlichen oder materiellen Welt feststellen müssen (vgl. Classon Frangos, 55). Anliegen der Comic-Aktivist_innen ist es unter anderem, gesellschaftlich produzierte Ein- und Ausschlüsse, die augenscheinlich in körperlichen Begebenheiten gründen, als Konstrukte und damit veränderbar aufzuzeigen; (jungen) Menschen zu demonstrieren, dass ihre Beziehung zum eigenen Körper stark von Sozialisation und Gesellschaft geprägt wurden; ihnen das Finden der eigenen Geschlechtsidentität zu erleichtern; und sie zu unterstützen, ihre Sexualität möglichst vorurteilsfrei zu entdecken und auszuleben.[8]

Kritische Reflexionen von Biologie und Gesellschaft bei Liv Strömquist

Den Sachcomic *Der Ursprung der Welt* (2017 [2014]) der Schwedin Liv Strömquist will ich in diesem Kontext zuerst behandeln,[9] gerade weil sein internationaler Erfolg verdeutlicht, dass er offensichtlich einen Nerv getroffen hat. Hierzulande bei Avant erschienen und inzwischen in mindestens 16 Sprachen übersetzt, bietet *Der Ursprung der Welt* eine Kulturgeschichte dessen, »was als ›das weibliche Geschlechtsorgan‹ bezeichnet wird« (Buchrücken). Die Autorin klärt darin u. a. über historische wie bis heute wirksame Irrtümer über die Vulva, die Menstruation und den ›weiblichen‹ Orgasmus auf und dekonstruiert auf diese Weise durch die explizit feministische Brille die tendenziell von Männern geschriebene Geschichte der als weiblich kategorisierten Genitalien. Mit Rückgriff auf u. a. Thomas Laqueurs Buch *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1992) erläutert Strömquist die Vor- und Rückschritte, die historisch im Verständnis von v. a. ›weiblicher‹ Anatomie und Sexualität gemacht wurden und verbindet diese mit der gesellschaftlichen Disziplinierung der Frau (vgl. Strömquist 2017, 56–82). Es wird deutlich, dass diese Wissensgeschichte nicht als Fortschrittsgeschichte erzählt werden kann – und dass sogenannte weibliche Sexualität immer in Analogie oder als Gegensatz zur männlichen betrachtet wurde, »nie« aber »als etwas Eigenes« (Strömquist 2017, 82), das beispielsweise auch außerhalb der heterosexuellen Norm existiert.

Auf Seite 74 (Abb. 2) präsentiert Strömquists Comic seinen Leser_innen im zweiten Panel den von der Erzählerin als ungeheuerlich gerahmten Fakt, dass *Taber's Cyclopedic Medical Dictionary* – in den USA ein Standardwerk – bis 1981 auf Abbildungen der Vulva die Klitoris nicht auswies, und damit das Zentrum der Lust von Menschen mit Vulva negierte. Das Wissen der Enzyklopädie wird damit mindestens als unvollständig vorgeführt, historisch von Männern geprägtes Wissen mithin insgesamt angezweifelt. Die Klitorisvorhaut und -eichel werden mit der Beschriftung »Hier gibt es nichts Besonderes« versehen, gefolgt von einer Vielzahl an Ausrufezeichen, die den ›objektiven‹ Duktus einer wissenschaftlichen Publikation (und damit einer Form männlich konnotierten Wissens) zusätzlich karikieren. *Taber's Dictionary* wird damit nachdrücklich korrigiert.[10] Strömquists Erzählstimme spielt dabei durchgehend mit der bei Frauen vermeintlich stärker ausgeprägten Emotionalität und Subjektivität und schlägt humoristisches Kapital aus ebensolchen Klischees, wie z. B. auch im letzten Panel der gleichen Seite gut zu erkennen ist: Die verwendeten Großbuchstaben sind in der Logik der sozialen Medien gleichzusetzen mit einem aufgebrachten Erheben der Stimme; das Wort ›Generationen‹ ist entsprechend als das betonteste zu imaginieren.

Die Klitoris, die „seit zweitausend Jahren als kostbares Juwel galt", wurde nun ins Verborgene abgeschoben.
TEXTANALYSEN DER 1900-1950ER-JAHRE ZEIGEN, DASS DAS WORT „KLITORIS" IN DIESER PERIODE KAUM AUFTAUCHT
Es war - in der medizinischen Literatur - auf Schaubildern üblich, die Klitoris weder zu zeigen noch sie zu bezeichnen. Bis zum Jahr 1981 wurde in Ausgaben von „Tabers Cyclopedic Medical Dictionary" (einem superdicken amerikanischen medizinischen Lexikon) die Klitoris auf Abbildungen des Unterleibs nicht bezeichnet.*
Die Klitoris wurde als sexuelles Zentrum einfach übergangen und stattdessen durch die Scheide ersetzt.
AUCH DIES basiert auf der kulturellen, heteronormativen Definition von Geschlecht und Geschlechtsorganen als GEGENSÄTZE und KONTRASTE. Penis und Vagina werden als natürliches Gegensatzpaar dargestellt, füreinander geschaffen - und bei dieser Gegenüberstellung passt die Klitoris nicht ins Bild!
Mmmm- Hand im Handschuh!
Mmmm- weich - hart!
Mmmm- Wunde - Speer!
Mmm- Yin und Yang!
ABER es gibt da noch ein kleines erektiles Organ, das
PSSST!
Freud nannte zudem die Klitoris einen „männlichen Apparat".
Nur junge, unreife Frauen gelangen durch einen männlichen Apparat zum Orgasmus!
DIE ÄUSSERUNGEN ÜBER DIE HÖHERWERTIGKEIT DES VAGINALEN ORGASMUS HATTE ZUR FOLGE, DASS GENERATIONEN VON FRAUEN TOTAL VERUNSICHERT WAREN, WEIL SIE IHRE SEXUALITÄT FÜR FEHLEND ODER GESTÖRT HIELTEN, WENN SIE NUR* KLITORIS-ORGASMEN BEKAMEN.

Abb. 2: S. 74 aus Liv Strömquist, *Der Ursprung der Welt*. Skandalisierung des ›objektiven‹ medizinischen Blicks.

Diese exemplarische Seite aus *Der Ursprung der Welt* veranschaulicht, warum der Comic so geeignet ist, Körperpolitiken zu bearbeiten. Zentral scheint mir die Leichtigkeit zu sein, mit der das Medium z. B. die Bildlichkeit (und damit die vermeintliche Objektivität) medizinischer Lehrbücher und Anatomieatlanten inkorporieren und sie, wie den medizinischen und den patriarchalen Blick überhaupt, ironisch kommentieren kann. Frühere wie heutige Un/sichtbarkeiten können in der medienspezifischen Spannung zwischen Text und Bild in all ihrer Paradoxie vorgeführt werden; ebenso wie die Spannungen zwischen den Diskursen

selbst. Dabei wird in Strömquists Arbeiten keinem Diskurs, keiner Theorie a priori Hoheit über eine andere eingeräumt, wie auch Classon Frangos (56) beobachtet: »even gender theory«, schreibt er, »does not convey any authoritative status in Strömquist's work, but instead competes for legitimacy with other discourses such as medicine, psychology, self-help, popular culture, mythology – all of which are cited and juxtaposed in [her] comics.«

Der schwedische wie auch der bedeutungsgleiche englische Titel des Comics – *The Fruit of Knowledge* – rekurrieren auf den biblischen Sündenfall (Adam und Evas Kosten der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis) ebenso wie auf die Idee, dass Wissen Macht – im Sinne von *potentia*, also Handlungsvermögen (vgl. Stehr/Adolf, 15) – ist. Letztere stammt ursprünglich von Francis Bacon und damit einer der Figuren der englischen Aufklärung. Strömquist läutet mit der Publikation des Comics also vielleicht sogar selbstbewusst eine Zeitenwende ein, den Anfang einer neuen Phase feministischer Aufklärung, die am Verhältnis der Einzelnen zum Körper ansetzt, um die Vielen zu ›empowern‹. Der deutsche und französische Titel des Comics, *Der Ursprung der Welt* bzw. *L'Origine du monde*, setzt nicht nur die Frau bzw. Menschen mit Vulva zentral und betont deren Sexualität und zumindest potentielle Gebärfähigkeit als mächtig. Er deutet auch das geballte kulturelle Wissen an, das in Strömquists auf den ersten Blick so naiv daherkommenden (weil flächigem, reduziertem) Zeichenstil steckt – und das Vertrauen, welches Verlage wie Autorin in das Vorwissen der Leser_innenschaft haben, Bezüge wie eben den zu Gustave Courbets gleichnamigen Skandal-Gemälde (1866; Musee d'Orsay, Paris) herzustellen. Eine weitere Anspielung steckt im Coverbild selbst, welches das Original ziert wie auch vielen Übersetzungen erhalten blieb, einem direkten Bezug zu Fotografien der berühmt-berüchtigten Performance *Aktionshose Genitalpanik* von Valie Export aus dem Jahre 1969.

Abb. 3: Cover von Liv Strömquist *Der Ursprung der Welt*. Anspielung auf und Verneigung vor *Aktionshose Genitalpanik* von Valie Export.

Strömquist selbst wird hier in Hommage an die österreichische Künstlerin zum Modell (und lenkt den Blick u. a. per Handzeichen auf die eigenen Genitalien, ohne diese allerdings, wie Valie Export damals, tatsächlich zu entblößen) (Abb. 3).

Sie stellt damit einen Bezug ihres Comicschaffens zu feministischer Kunst der sog. zweiten Welle her. Diese Bilderpolitik verdeutlicht ein Traditionsbewusstsein, das ich für erwähnenswert halte, da sonst häufig der Eindruck vorherrscht, feministische Erkenntnis drehte sich im Kreis und jüngere Feminist_innen würden die historischen Dimensionen und Vorgängerinnen ihres politischen Engagements wenig würdigen – vielleicht nicht einmal kennen (vgl. Mikus/Spiers). Strömquist inszeniert die eigene Person nicht nur auf diesem, sondern auf allen Covern ihrer bisherigen Buchpublikationen. Mit ihrem fotografischen Abbild steht sie für ihre Themen ein; die eigene Verortung als weiße, schwedische cis Frau wird nicht versteckt, sondern transparent ausgestellt, wie es auch etablierte Methodik in feministischer Wissenschaftspraxis ist. Strömquist ist »every woman« (Strömquist, 2019) – und auch wieder nicht. Mit jeder weiteren Comicbuch-Publikation wird sie mehr zum Popstar.

Katja Klengels reevaluierender Blick zurück – Motivation für die Arbeit an Gegenbildern

Zwei Comicschaffende aus dem deutschsprachigen Raum, die sich ebenfalls selbst auf das Cover ihres jeweiligen Buches setzen, sind Katja Klengel und Lisa Frühbeis. Im Unterschied zu Strömquist tun sie dies allerdings in gezeichneter Form. In der Abstraktion der eigenen Person liegt das Identifikationsangebot, das Leser_innen mit den Avataren gemacht wird. Frühbeis setzt sich sogar wörtlich: Nackt, die Beine behaart, sitzt ihr Alter Ego frei nach Rodin als ›Denkerin‹ auf einer überdimensionierten, ebenfalls unverhüllten Brustwarze, die die Figur statt eines aus Stein gehauenen Podests in die Höhe hebt. Der überbordenden Symbolik, die dem weiblich gelesenen Körper kulturell zugemutet wird, begegnet die dargestellte Zeichnerin mit kreativem Ausdruck. Klengel positioniert ihr jüngeres Comic-Ich mit heruntergelassener Unterhose vor einen Halbkreis neugieriger, teils kichernder gleichaltriger Mädchen: sie hebt, wie es scheint, zum titelgebenden ›Girlsplaining‹ an. Die unterschiedlich stark ausgestellte Nacktheit der beiden Erzählerinnenfiguren ist ein Verweis auf den autobiografischen Gestus beider Publikationen; sie kündigt Grenzüberschreitungen an. Gleichzeitig ist v. a. die Pose von Frühbeis' Figur in ihrer Nacktheit dezidiert unspektakulär, weil alltäglich, und erinnert nicht von ungefähr auch an einen Toilettenbesuch. Sie kann bzw. will nicht überhöht werden.

Sowohl Klengels *Girlsplaining* (2018) als auch Frühbeis' *Busengewunder* (2020) (Abb. 4 a/b) versammelt gesellschaftskritische feministische Comic-Kolumnen der jeweiligen Autorin. Die Bücher sind weniger Sachcomic, mehr Alltagserzählung. Impulsgebend für die einzelnen Episoden und die Themen, die darin aufgegriffen werden, ist bei beiden das eigene Erleben der gesellschaftlichen Gegenwart; bei Klengel kommt der erinnernde Blick zurück auf Kindheit und Jugend dazu. Ein gesamtgesellschaftliches Problembewusstsein für Sexismus und seine komplexen Folgen wollen die Autorinnen ebenso fördern wie Strömquist. Anders als

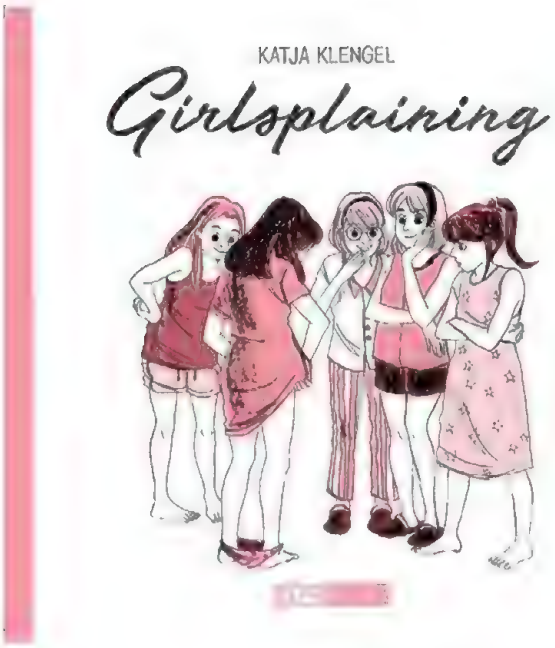


Abb. 4a: Cover von Katja Klengels *Girlsplaining*. / Abb. 4b: Cover von Lisa Frühbeis *Busengewunder*. Das gezeichnete Selbst lädt zur Identifikation ein.

in *Der Ursprung der Welt* werden in den Comics von Klengel und Frühbeis zu diesem Zweck jedoch Erlebnisse als Mädchen bzw. als junge Frau im Comic medialisiert und fiktionalisiert, humoristisch überspitzt und damit politisch aufgeladen. Im Folgenden will ich mich *Girlsplaining* etwas genauer widmen.

In den darin versammelten Erzählungen, allesamt in Rosatönen koloriert, wirft die Erzählerin »Katja Klengel, [...] 29 Jahre alt« (Klengel, 6) den Blick zurück auf ihre Sozialisation als Mädchen in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren. Mittels zahlreicher zeitgenössischer popkultureller Referenzen von u. a. Bridget Jones, Sex and the City über Sailor Moon bis Star Trek analysiert und kommentiert die Protagonistin rückblickend ihre Sorgen und Ängste (aber auch ihre Scham, Wut, Hilflosigkeit) als Heranwachsende wie auch ihre Gegenwart als junge Frau kurz vor dem kulturell aufgeladenen dreißigsten Geburtstag (vgl. Klengel, 46). Ihr Körper war und ist dabei hyperpräsent, den diversen Annahmen, Projektionen und misogynen Angriffen anderer ebenso ausgeliefert wie ihren eigenen Modulationsexperimenten (vgl. Kap. *Der Geist der verrosteten Rasierklingen*). Der Weg zur Selbstakzeptanz und Selbstliebe wird als ein langer, beschwerlicher dargestellt.[11]

Die erwachsene Katja weiß vieles besser als früher, ist emanzipierter, agiert aber noch längst nicht immer so selbstbewusst und schlagfertig, wie sie das gerne würde. Durch die Figur der Erzählerin stellt die Autorin feministisches Denken und Handeln als kontinuierlichen Lernprozess dar. Sie selbst halte sich »in keiner Weise für eine Feminismus-Expertin, dafür stehe ich noch viel zu sehr am Anfang« (Riemann), so Klengel in einem Interview mit Edition F. Die eigenen Comics versteht sie eher als »Einstieg« (ebd.) in feministische Thema-

tiken, für sich selbst wie für Leser_innen, und als einen geschützten Raum: »Girlsplaining ist [...] für mich der Moment, in dem ich den Spieß umdrehen kann, reden kann, meine Ruhe habe, Dinge zu denken, auszusprechen und zu formulieren, ohne unterbrochen zu werden« (Kolek).[12] Keineswegs will hier eine allwissend und herablassend zu Jüngeren bzw. zu ihrem früherem Selbst sprechen,[13] wie die Anspielung auf das Phänomen des Mansplaining vielleicht vermuten ließe. Eher tut die Autorin bzw. Erzählerin dies mit Verständnis für die Gefühlswelt und Vulnerabilität der jüngeren. Es geht ihr darum, Sexismus erkennen zu lernen, Leser_innen (und unter ihnen v. a. den Frauen) zu verdeutlichen, zu welchem Grad ihre vermeintlich persönlichen Schwierigkeiten gesellschaftlich produzierte sind und ihnen zu ermöglichen, schädliche internalisierte Verhaltensweisen gewissermaßen ›gemeinsam‹ mit der Erzählerinnenfigur abzulegen. *Girlsplaining* vereint dabei Elemente u. a. des Fortsetzungsromans oder der Seifenoper, des Tagebuchs und der *coming-of-age*-Geschichte.

Das Coverbild von *Girlsplaining* findet sich im zweiten Kapitel des Buches, das den Titel *Der Geist der verrosteten Rasierklinge*n trägt, in leichter Variation wieder (Abb. 5). Diesmal wird es durch einen erläuternden Text eingeleitet und vom Gelächter der anderen Mädchen, welches der Hauptfigur gilt, gerahmt. In den Sprechblasen sehen wir zusätzlich teils verletzende Kommentare versammelt. Das Resultat des *bodyshaming*, das die heranwachsende Katja in verschiedenen Kontexten erlebt (z. B. auf Klassenfahrt, zuhause oder im Supermarkt) und in diesem Kapitel rückblickend erinnert, fasst sie wenige Seiten später so zusammen: »Irgendwie hatten es alle um mich herum geschafft, dass ich mich wie ein kompletter Freak fühlte...« (Klengel, 27).

Das Freakshow-Poster, welches die Figur der Katja als groteske »Hairy Woman« imaginiert, verdeutlicht die verzerrte Selbstwahrnehmung der Protagonistin visuell, demonstriert ihre gefühlte Wahrheit (Abb. 6). Die nächsten Panel – bei Klengel ist jede Buchseite ein Panel – zeigen, wie sich der Teenager daraufhin rasiert, bemitleidet, versteckt und schämt. Unvermittelt bricht eine Meta-Erzählung diese Bildreihung ab. Darin erscheint der zeichnenden Katja der titelgebende ›Geist der verrosteten Rasierklingen‹ und verkündet: »Ich

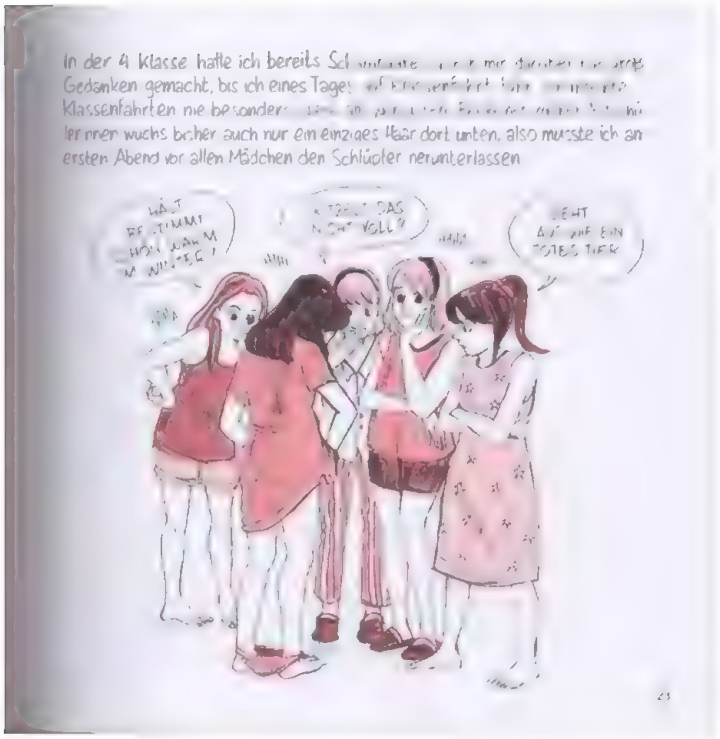

In der 4. Klasse hatte ich bereits Sch
Gedanken gemacht, bis ich eines Tages
Klassenfahrten nie besonder
lernen wuchs bisher auch nur ein einziges Haar dort unten, also musste ich am
ersten Abend vor allen Mädchen den Schlüpfer runterlassen

Abb. 5: S. 23 aus Katja Klengels *Girlsplaining*. Erste Variation des Coverbildes.

will dir zeigen, wie du dir selbst viel Leid hättest ersparen können... / ... wie dein Leben gewesen wäre, hättest du dich nicht durch die Augen anderer betrachtet...« (Klengel, 34). Sechs Szenen aus den Schilderungen zuvor werden mit leichten Abänderungen wiederholt. Den größten Unterschied macht dabei jeweils der neue Text, der *body positivity* und eine neue Auf- und Abgeklärtheit auf Seiten der Hauptfigur demonstriert. Diese Darstellungstechnik der variierenden Wiederholung ist eine ganz comictypische Art, die die Künstlerin nutzt, um die Diskrepanz zwischen dem Ist-Zustand und ihrer persönlichen Wunschvorstellung in Bezug auf die Stellung von Frauen in der Gesellschaft und rigiden Vorstellungen von Geschlecht mit all ihren psychosozialen Konsequenzen zu betonen.[14] Sie greift damit letztlich auf das im Medium Comic so verbreitete Prinzip der Serialität zurück, welches erlaubt, »dass man immer wieder vom gleichen Ausgangspunkt ausgehen und jedes Mal den gleichen Moment beschreiben kann, eine Vielzahl an möglichen Variationen des gleichen Abenteuers anbieten kann« (Klar, 229–230). So kann Klengel den Blick der Leser_innen für diese Diskrepanz re/sensibilisieren; Alternativen durchspielen; Leser_innen dazu anregen, sich aktiv eine gerechtere Welt vorzustellen.

Irgendwie hatten es alle um mich herum geschafft, dass ich mich wie ein kompletter Freak fühlte
FREAKSHOW
HEREIN-SPAZIERT! HEREINSPAZIERT! TREFFEN SIE HAIRY WOMAN!
SIE IST SO HAARIG, DASS SOGAR HAARE AUF IHREN HAAREN WACHSEN!
HIER HILFT AUCH KEIN RASIERER MEHR!
LIVE
ON THE STAGE
HAIRY WOMAN

Abb. 6: S. 27 aus Katja Klengels *Girlsplaining*. Gefühlte Wahrheit.

JA! SCHAUT GUT HIN, MÄDELS!
DIE MEISTE ZEIT EURES ERWACHSENENDASEINS WERDET IHR ES WEGRASIEREN WOLLEN!
WAS? WIESO?
ES IST WUNDERSCHÖN!

Abb. 7: S. 35 aus Katja Klengels *Girlsplaining*. Zweite Variation des Coverbildes.

Entsprechend wiederholt sich auch das Bild von den Mädchen im Halbkreis erneut (Abb. 7) – jetzt wird es positiv gewendet und darf sein utopisches Potential entfalten. Vorgeführt wird nun eine selbstbewusste, in sich ruhende Protagonistin, die ihren Mitschülerinnen ganz freiwillig und großzügig ihre Intimbehaarung zeigt. Diese reagieren unvoreingenommen, offen, neugierig. Sie sind auf magische Weise für den Moment gänzlich unbeeinflusst von Vorstellungen über stereotype Weiblichkeit, gesellschaftliche Tabus und den ubiquitären medialen Bildern, die diese festigen. Die Sequenz endet mit einer klaren Ansprache der implizierten Leser_innenschaft; eine Technik, die Klengel immer dann einsetzt, wenn einem Punkt besonderer Nachdruck verliehen werden soll (vgl. z. B. auch Klengel, 71, 86, 151). Den Blick gen Betrachter_in gewendet unterstreicht ihr Avatar die empowernde Botschaft des ›Geistes‹ – »Es gibt keinen falschen Körper« – (Klengel, 41) und des gesamten Kapitels: »Lasst euch von niemandem einreden, ihr wäret hässlich« (Abb. 8). Die Verwendung des Personalpronomens ›euch‹ und der direkte Blick aus den Seiten des Buches heraus machen klar: wie z. B. auch bei Strömquist wird die_der Leser_in von *Girlsplaining* als »comrade or fellow traveller« betrachtet, »someone likely to share a personal stake in feminist struggle or gender politics« (Classon Frangos, 50).

Die Macht der Bilder und ihr Vermögen, Gesellschaft zu verhandeln und zu prägen, erscheint als zentrales Thema in *Girlsplaining*. »Wir verlassen uns hauptsächlich auf unsere Augen, auf das, was wir sehen, und hinterfragen es deshalb oft nicht. Ich glaube, wir vergessen oft, dass Bilder gemacht sind« (Riemann), problematisiert Klengel die Naivität unseres gesellschaftlichen Okularzentrismus im Interview mit Edition F. Denn Bilder erzeugen, genau wie Sprache,[15] Realität; sie formen Sehgewohnheiten, haben aber auch das Potential, diese zu stören. Klengel legt mit *Girlsplaining* nahe, dass bestimmte festgefahrene kulturelle Bilder vielleicht nur mit entsprechenden Gegenbildern adäquat zu entlarven und zu bekämpfen sind; sich bestimmte Schieflagen, bestimmte Leerstellen nur so korrigieren bzw. füllen lassen.

Abb. 8: S. 42 aus Katja Klengel, Girlsplaining. Gemeinschaftsbildung durch den direkten Blick aus den Buchseiten heraus.

Dazu passt auch das Vorsatzpapier des Buches, das mit verschiedenen, realistisch gezeichneten Vulven übersät ist. Klengel tritt damit

erstens der ikonografischen Unsichtbarkeit der Vulva entgegen, denn die Vulva wurde in der Kunstgeschichte wie in der Sprache verschleiert, fehlbezeichnet oder nicht bezeichnet bzw. nicht *ge*zeichnet (vgl. Lehmann; Sanyal). Das hatte und hat für weiblich sozialisierte Personen psychologische Konsequenzen (vgl. z. B. Sanyal, 11–26). Zweitens unterstreicht Klengel mit diesem Vorsatzpapier die Diversität von Vulven, stellt verschiedene Formen und Größen aus. Ihre Comic-Vulven weisen trotz ihrer Cartoonisierung deutliche Unterschiede zueinander auf und laufen dem gängigen Schönheitsideal zuwider, das diktiert, dass die inneren Vulvalippen kleiner zu sein haben als die äußeren, um von letzteren umschlossen und versteckt zu werden.

»da unten« von Louie Läuger – auf Augenhöhe mit der jugendlichen Zielgruppe

Bei Louie Läugers *»da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic* (2019) schaffen es die Vulven sogar auf das Buchcover. *»da unten«* fokussiert primär auf Wissensvermittlung und hat eine jüngere Zielgruppe im Blick als die bisher genannten Comics.[16] Die Art der Wissensvermittlung, die praktiziert wird, ist jedoch auch hier keine ›sterile‹, sondern eine queerfeministisch subjektivierte (und entsprechend auch wieder mit dem Ziel des *consciousness raising* verbunden). Das können wir schon dem Cover ansehen: Die Vulven, die es ausstellt, sind erkennbar ästhetisiert und in überwiegend warmen Farben gehalten (Abb. 9). Das passt zum Inhalt des Comics, der neben Faktenwissen eben auch Haltungen transportieren will, nämlich die schon bei Klengel angeklungene *body positivity* und, darüber hinaus, eine ganz explizite Sex-Positivität sowie Offenheit, Neugier, (Experimentier-)Freude in Bezug auf die eigene Körperlichkeit.[17]

Abb. 9: Cover von Louie Läugers *»da unten«*. Positive Assoziationen erwünscht.

Läuger ist sich des Feminismus als »böse[m] F-Wort« (Läuger 2019, 10) bewusst. X weiß, dass Teenager sich auch heute eher nicht als Feminist_innen bezeichnen und weiterhin in eine eher Sex-negative Kultur hineinwachsen. Zwei der wichtigsten Botschaften von *»da unten«* an die junge Zielgruppe werden deshalb schon früh im Buch betont: »Dein Körper ist nicht seltsam und komisch, sondern perfekt und wunderschön. / Oder in fünf Worten: Du bist vermutlich ganz normal« (Läuger 2019, 13). Den erhobenen Zeigefinger mag man dem Avatar an dieser Stelle verzeihen – geht es Autor_in bzw. Erzähler_in doch darum, Wertschätzung zu vermitteln. Aber natürlich kann auch diese nicht erzwungen oder spontan bzw. mühelos entgegen langjährige Sozialisations- und Kulturerfahrungen entwickelt werden.

Ganz grundlegend greift *»da unten«* eine der herausragenden Positionen der zweiten Welle der Frauenbewegung auf, nämlich den Slogan ›My body, my choice‹, und gibt ihn reformuliert als dringenden Hinweis an die Leser_innen, v. a. die weiblich sozialisierten, weiter: »Dein Körper, deine Entscheidung!« (Buchrücken). Damit steht Läugers Veröffentlichung in einer Linie mit der Publikation *Our Bodies, Ourselves* des Boston Women's Health Book Collective von 1970/71 und dem *Frauenhandbuch Nr. 1: Abtreibung und Verhütungsmittel* (1972) der Westberliner Gruppe Brot und Rosen, auch wenn sich die inhaltlichen Schwerpunkte verschoben haben. Der Comic will Leser_innen vor allem dazu befähigen, selbstbewusst Entscheidungen zu treffen – damit die eigenen Grenzen gewahrt werden, aber gleichzeitig die eigene Sexualität und Lust entdeckt werden kann.

Das Zeigen der als weiblich kategorisierten Geschlechtsorgane und deren nach heutigem Wissensstand korrekte Benennung spielt – wenig überraschend – eine wichtige Rolle im ersten, auf die Anatomie fokussierten Abschnitt des Comics (vgl. Läuger 2019, 17–21). Die Farbpalette des

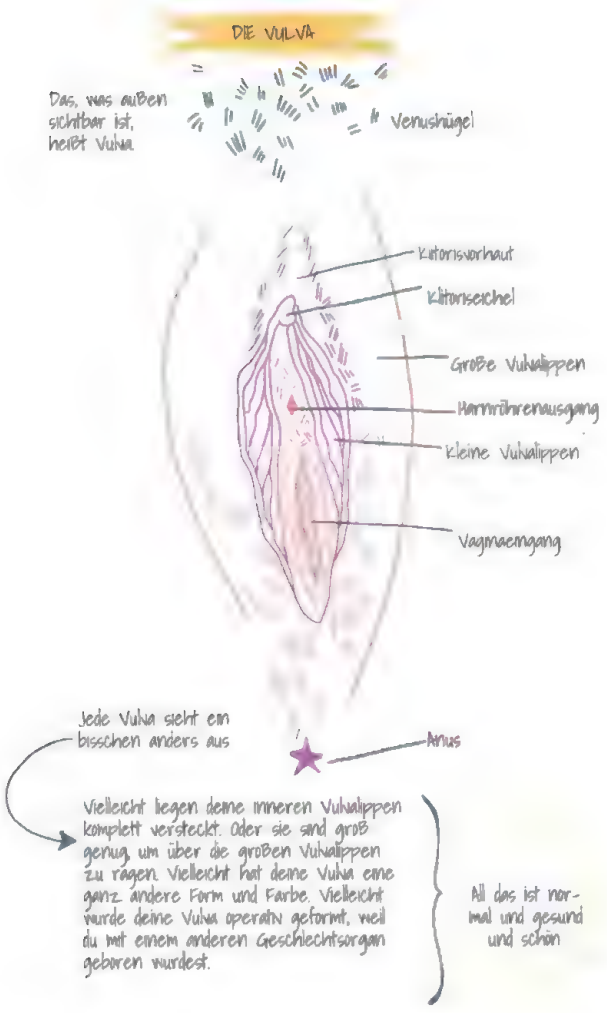

DIE VULVA
Das, was außen sichtbar ist, heißt Vulva
Venushügel
Klitorisvorhaut
Klitoriseichel
Große Vulvalippen
Harnröhrenausgang
Kleine Vulvalippen
Vaginaeingang
Jede Vulva sieht ein bisschen anders aus
Anus
Vielleicht liegen deine inneren Vulvalippen komplett versteckt. Oder sie sind groß genug, um über die großen Vulvalippen zu ragen. Vielleicht hat deine Vulva eine ganz andere Form und Farbe. Vielleicht wurde deine Vulva operativ geformt, weil du mit einem anderen Geschlechtsorgan geboren wurdest.
All das ist normal und gesund und schön

Abb. 10: S. 17 aus Louie Läugers *»da unten«*. Die Vulva bei Läuger, wertgeschätzt in Farbgebung und Terminologie.

Covers behält Läuger bei und v. a. die in zarten Strichen gezeichneten Bilder der Vulva und Klitoris werden von wertschätzenden Worten gerahmt und seitenfüllend gezeigt (Abb. 10 und Läuger 2019, 19). Damit wird einem bis heute weit verbreiteten Unwissen entgegengetreten, das auch in *Der Ursprung der Welt* und *Girlsplaining* Thema ist. Läuger schreibt: »In der Schule haben meine Freund*innen und ich immer nur von ›da unten‹ gesprochen« (Läuger 2019, 15); dazu im Vergleich Gloria Steinem, geboren immerhin rund 60 Jahre vor Läuger, nämlich 1934: »Ich komme aus der ›Da-unten‹-Generation« (zitiert nach Sanyal, 11). Es handelt sich also um eine Unwissenheit bzw. Unsicherheit in der Benennung, die sich in mindestens zwei westlichen Ländern, Deutschland und den USA, gesellschaftlich über Jahrzehnte hartnäckig gehalten hat.

Denkanstöße dazu, warum ›Scheide‹ kein schönes Wort ist (vgl. Läuger 2019, 15) und weshalb niemand es verdient hat, als entweder ›Schlampe‹, ›prüde‹ oder überhaupt für die individuelle Sexualität beschimpft zu werden (vgl. Läuger 2019, 99–106), nehmen allerdings genauso viel Raum ein wie die anatomischen Lektionen; sie sind der_dem Autor_in genauso wichtig. *»da unten«* will eine Ergänzung darstellen zum schulischen Sexualkundeunterricht mit seiner Konzentration auf Fortpflanzung, Verhütung und sexuell übertragbare Krankheiten, der im Comic explizit als sex-negativ und angsteinflößend kritisiert wird (vgl. Läuger 2019, 56, 72) – implizit als zu einseitig, nicht ausreichend und zu weit weg von der Lebenswelt der Jugendlichen. Das Buch bearbeitet deshalb genau die Bereiche, in denen Läuger großen Bedarf nach Information und/ oder Ratschlägen sowie konkreten praktischen Tipps vermutet: das sind neben der Anatomie und Menstruation die Themen Jungfräulichkeit, Masturbation, Pornografie, Verhütung und *safer sex*, Begehren und Lust und (nicht zuletzt, in diesem Zusammenhang) *consent*. Für seine Zielgruppe unterscheidet das Buch immer wieder zwischen Wahrheit und Mythos, z. B. in Bezug auf sexuell übertragbare Infektionen (vgl. Läuger 2019, 58–59) oder die Frage, wie sich ›echter‹ im Vergleich zu medial vermitteltem Sex abspielt (vgl. Läuger 2019, 77–78). Die implizite Leser_in ist eine jüngere als die damalige, studentische des F*rauenhandbuchs Nr. 1*, politisiert ist dieses Buch auf seine Weise aber ebenfalls. Das wird an verschiedenen Stellen deutlich, z. B. dort, wo Läuger die eigene kritische Einstellung zu hormoneller Verhütung durchscheinen lässt (vgl. Läuger 2019, 66) oder wo der Text die 19%-Besteuerung von Tampons und anderen Menstruationsartikeln erwähnt (vgl. Läuger 2019, 27), die bis zum 1. Januar 2020 galt. Einen konkreten Handlungsaufruf äußert Läuger in Bezug auf Menstruationsarmut und listet Ideen, wie Schüler_innen und Student_innen im Kleinen dagegen vorgehen können (vgl. Läuger 2019, 32).

»da unten« schöpft die formalen Möglichkeiten des Mediums Comic sicher nicht vollends aus. Ein Merkmal, das ich jedoch herausstreichen möchte und das in meinen Augen gut funktioniert, ist die Verwendung des Avatars, der die_den Leser_in durch das Buch begleitet. Auf Seite 9 mit einem Winken und den Worten »Hallo! / Ich bin Alica« eingeführt (Abb. 11a), fungiert die Erzählerin als Verkünderin wichtiger Erkenntnisse (vgl. Läuger 2019, 13, 38, 58). Wenn Alica eine Menstruationstasse benutzt (vgl. Läuger 2019, 28), sich bei der

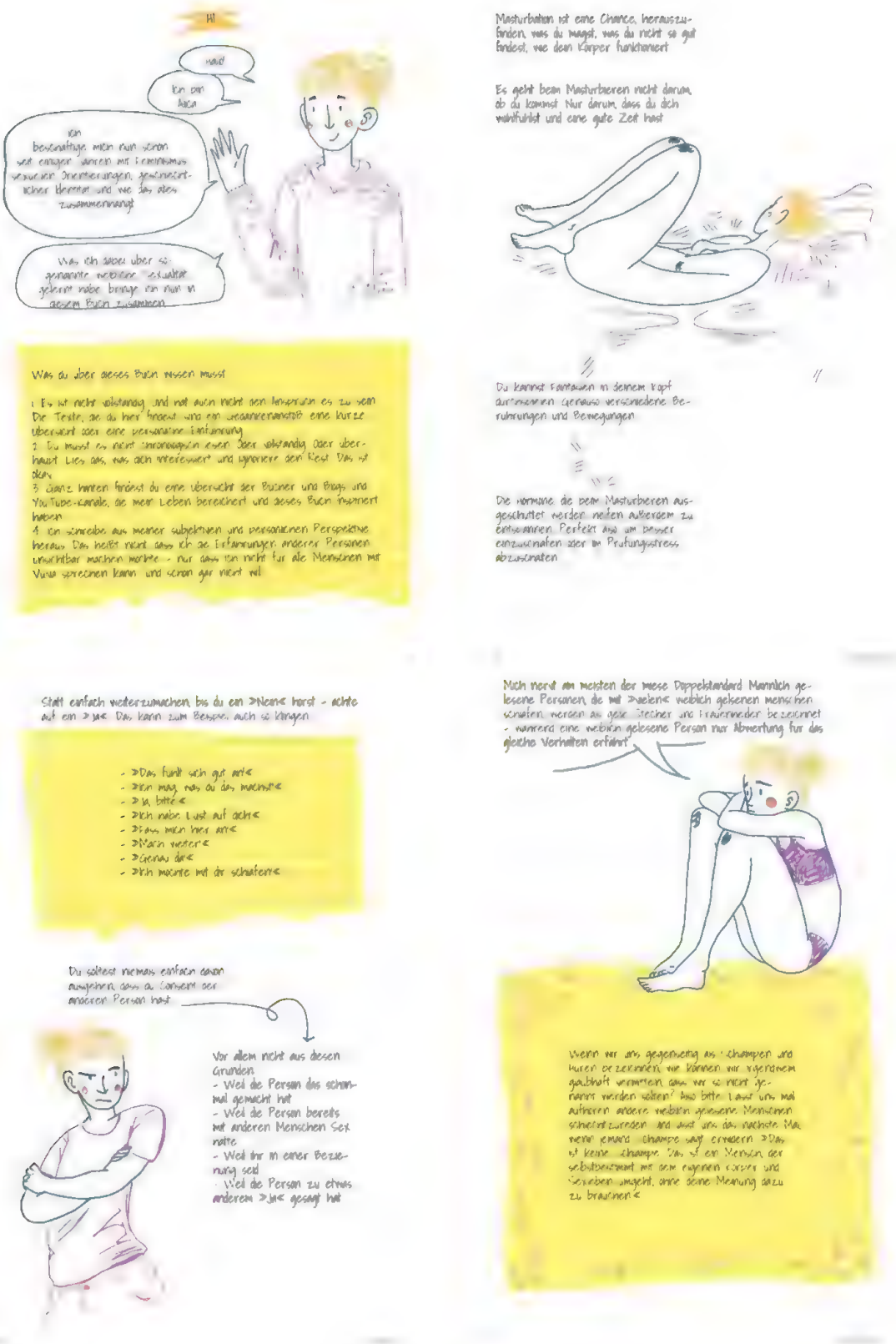

Hi
Ich bin Alica
Ich beschäftige mich nun schon seit einiger Zeit mit Feminismus, sexuellen Orientierungen, geschlechtlicher Identität und wie das alles zusammenhängt
Was ich über so genannte weibliche Sexualität gelernt habe, bringe ich nun in diesem Buch zusammen
Was du über dieses Buch wissen musst
1 Es ist nicht vollständig und hat auch nicht den Anspruch es zu sein. Die Texte, die du hier findest, sind ein unzusammenhängender, eine kurze Übersicht oder eine persönliche Einführung.
2 Du musst es nicht chronologisch, einen Satz vollständig oder überhaupt Alles lesen, was dich interessiert und ignorieren den Rest. Das ist okay.
3 Ganz hinten findest du eine Übersicht der Bücher und Blogs und YouTube-Kanäle, die mein Leben bereichert und dieses Buch inspiriert haben.
4 Ich schreibe aus meiner subjektiven und persönlichen Perspektive heraus. Das heißt nicht, dass ich die Erfahrungen anderer Personen unwichtig machen möchte – nur dass ich nicht für alle Menschen mit Vulva sprechen kann und schon gar nicht will.
Masturbation ist eine Chance, herauszufinden, was du magst, was du nicht so gut findest, wie dein Körper funktioniert.
Es geht beim Masturbieren nicht darum, ob du kommst. Nur darum, dass du dich wohlfühlst und eine gute Zeit hast.
Du kannst staunen in deinem Kopf durcheinander. Genauso verschiedene Berührungen und Bewegungen.
Die Hormone, die beim Masturbieren ausgeschüttet werden, helfen außerdem zu entspannen. Perfekt also, um besser einzuschlafen oder im Prüfungsstress abzuschalten.
Statt einfach weiterzumachen, bis du ein »Nein« hörst – achte auf ein »Ja«. Das kann zum Beispiel auch so klingen:
- »Das fühlt sich gut an!«
- »Ich mag, was du da machst!«
- »Ja, bitte!«
- »Ich habe Lust auf dich!«
- »Fass mich hier an!«
- »Mehr davon!«
- »Genau da!«
- »Ich möchte mit dir schlafen!«
Du sollst niemals einfach davon ausgehen, dass du Sex mit anderen Personen hast.
Vor allem nicht aus diesen Gründen:
- Weil die Person das schonmal gemacht hat
- Weil die Person bereits mit anderen Menschen Sex hatte
- Weil ihr in einer Beziehung seid
- Weil die Person zu etwas anderem »Ja« gesagt hat
Nicht zuletzt am meisten der miese Doppelstandard. Männlich gelesene Personen, die mit »vielen« weiblich gelesenen Menschen schlafen, werden als geile Hengste und Frauenkenner bezeichnet – während eine weiblich gelesene Person nur Abwertung für das gleiche Verhalten erfährt.
Wenn wir uns gegenseitig als Champions und Huren bezeichnen, wie können wir irgendeinen Gleichheit erwarten, dass wir so nicht genannt werden wollen? Also bitte: Lasst uns mal aufhören, andere weiblich gelesene Menschen schlechtzureden und auch uns das nächste Mal, wenn jemand Champions sagt, erinnern: »Das ist keine Champs. Das ist ein Mensch, der selbstbestimmt mit dem eigenen Körper und Sexleben umgeht, ohne deine Meinung dazu zu brauchen.«

Abb. 11a/b/c/d: S. 9 (Auftritt Alica); S. 46 (Alica masturbiert); S. 86 (Alica kampfeslustig); S. 102 (Alica verunsichert/verletzlich) aus Louie Läugers »*da unten*«. Alica als Beispiel, Vorbild, *peer*.

Selbstuntersuchung (vgl. Läuger 2019, 22) oder beim Masturbieren zeigt (Abb. 11b), wird sie zur Beispielfigur und bietet sich als Vorbild an. Außerdem emotionalisiert Läuger mithilfe des Avatars die Inhalte von »*da unten*« bringt über die Figur persönliche Überzeugungen ins Buch bzw. unterstreicht diese mit ihr noch (z. B. im Falle der erwähnten Skepsis gegenüber hormoneller Verhütung). So verleiht sie bestimmten Aussagen Nachdruck (vgl. Läuger 2019, 34), signalisiert ganz ohne Worte durch die gewählte Körpersprache Wut und Unzufriedenheit (vgl. Läuger 2019, 101) ebenso wie feministischen Kampfgeist (Abb. 11c). Alica wird aber auch mal fragend (vgl. Läuger 2019, 35), verunsichert (Abb. 11d) oder unglücklich (vgl. Läuger 2019, 103) gezeigt – und damit (Klengels Katja-Figur nicht unähnlich) gezielt auf Augenhöhe mit Leser_innen. Im Epilog verabschiedet sich die Figur (vgl. Läuger 2019, 109), wieder mit einem Winken, allerdings nicht ohne dazu aufzurufen, mehr über Sexualität zu sprechen, um Erfahrungen, Gefühle und Informationen auszutauschen und das »schwierige[]« Thema (Läuger 2019, 109) so zu einem ›leichteren‹ werden zu lassen.[18]

Interventionen des Zeichensystems Bild in die Fragwürdigkeit der Sprache bei Oliwia Hälterlein und Aisha Franz

Einen ähnlich motivierten Aufruf – speziell zu »Schleimhaut-Talk!« (Hälterlein/Franz, 45) – finden wir fettgedruckt und mit Ausrufezeichen versehen am Ende des Zines *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht* (2020), einer Kollaboration der Kulturwissenschaftlerin Oliwia Hälterlein mit der Comic-Künstlerin Aisha Franz. Wenige Zeilen darüber, als könnten für Leser_innen am Ende von Hälterleins eindringlichem Text noch Zweifel daran bestehen, heißt es: »Dieser Text ist eine konkrete Aufforderung zum Handeln.« Das Zine ist mehr illustriertes Heft als prototypischer Comic, weist jedoch spannende Comic-Elemente auf. Seine aufklärerische Kernbotschaft ist schon im Titel formuliert. Natürlich will Hälterlein damit nicht die Existenz einer wie auch immer gearteten »kranzförmige[n] Ansammlung von Schleimhautfalten, die sich etwa 1–2 cm nach dem Vaginaleingang befindet« (Hälterlein/Franz, 5), negieren, sondern stattdessen mit den jeder anatomischen Grundlage entbehrenden kulturellen Vorstellungen, wie diese Ansammlung aussieht und welcher Funktion sie dient, aufräumen. Unter dem Motto »Nieder mit der Durchstoßlegende!« (Hälterlein/Franz, 5) macht sich Hälterlein in einem analytischen Essay daran, den tradierten Mythos vom »Jungfernhäutchen« mithilfe kulturkritischer Reflexionen und wissenschaftlich fundierter Fakten zu korrigieren und seine psychologisch schädlichen bis lebensbedrohlichen Konsequenzen besonders für Frauen und (andere) Menschen mit Vulva aufzuzeigen. Von diesem Körperteil ausgehend und damit verbunden übt sie deutliche Sprach- und Kulturkritik und unterstreicht die Relevanz einer feministischen Suche nach »wert- und ideologiefreie[n] Begriffe[n]«

(Hälterlein/Franz, 13) für den als weiblich kategorisierten Genitalbereich, auch über das ›Häutchen‹ hinaus, für sexuelle Praktiken – warum z. B. heißt es gängigerweise Penetration und nicht etwa Circlusion (nach Bini Adamczak; vgl. Hälterlein/Franz, 21)? – und schließlich für Menschen.

Der akademisch-aktivistische Essay Hälterleins, in blauer Schrift auf weißem Grund gehalten, wird von autobiografisch-poetischen Vignetten in weißer Schrift auf blauem Grund durchkreuzt, in denen Hälterlein aus der Ich-Perspektive schreibt. Wir bemerken: Auch in diesem Beispiel verschränken sich wieder ein Sachgenre mit persönlicherem *life writing*. Die erste Vignette schildert eine Selbstuntersuchung vor dem Schlafzimmerspiegel, folgende thematisieren u. a. einen Besuch Hälterleins bei ihrer Gynäkologin und ihr mündlich zugetragene Geschichten aus dem Bekannten- und Freund_innenkreis. Ihrerseits gerahmt und unterbrochen wie begleitet werden die beiden Textebenen von grafischer Kunst aus Franz' Feder, die so plakativ wie spielerisch daherkommt. Beide Textfäden stehen miteinander und mit Franz' Bildern in einem Verhältnis von Komplementation und Spannung, das an die Hybridität des Mediums Comic und seiner (mindestens) zwei Zeichensysteme anschließt.

Der Essay Hälterleins enthält neben Endnoten klassischer Art mit Quellenangaben, Literaturhinweisen, Übersetzungen und ähnlichem außerdem von Franz beigesteuerte Comic-Anmerkungen (Abb. 12). Anmerkung A ist dem Satz »Die Bezeichnung ›Scheide‹ ist außerdem problematisch (Abb. A), weil sie das Genital auf seine Funktion ›als Schwerttasche für das Schwert‹ reduziert« (Hälterlein/Franz, 13–14) beigefügt; Anmerkung B spielt mit einem deutschen Homophon zum englischen Begriff ›clit night‹, der in Endnote 13 des Essays auftaucht: »In ihren ›Clit Night‹-Workshops (Abb. B) klärt Louisa Lorenz rund um das verborgene Lustzentrum auf«; und Anmerkung C unterstreicht die Aussage eines zentralen Satzes im Essay: »Und es gibt somit auch keinen ›Akt‹, der eine Person ›entjungfert‹, sodass diese keine ›Jungfrau‹ mehr ist. (Abb. C)« (Hälterlein/Franz, 4).

Zusammen ironisieren sie sanft den wissenschaftlichen Duktus, dessen gekonnte Verwendung Hälterleins Schreiben gleichzeitig beweist. Für eine *in-group* von schon zu Beginn des Heftes geneigten Leser_innen wird so Humor – eine Art von *comic(s) relief* – kreiert; selbstreflexiv beweist das Zine bzw. beweisen dessen Autorinnen mit Einsatz dieser visuellen Referenzen aber auch ein Bewusstsein dafür, dass es Menschen geben wird, die sie mit ihrer Arbeit nicht werden erreichen können: Wen Verweise auf eine Erklärung der Weltgesundheitsorganisation oder wissenschaftliche Studien nicht überzeugen, die Hälterlein im Text zitiert, den werden auch Franz' sehr viel subjektivere und meinungsstarke Comic-Endnoten nicht ›packen‹.

Wo im wahrsten Sinne die Worte fehlen, erst noch gefunden (und sich etablieren) werden müssen, steht in Hälterleins Text ein eigens dafür geschaffenes Symbol bzw. eine Variante dieses Symbols. Franz hat fünf unterschiedliche entworfen, um, ähnlich

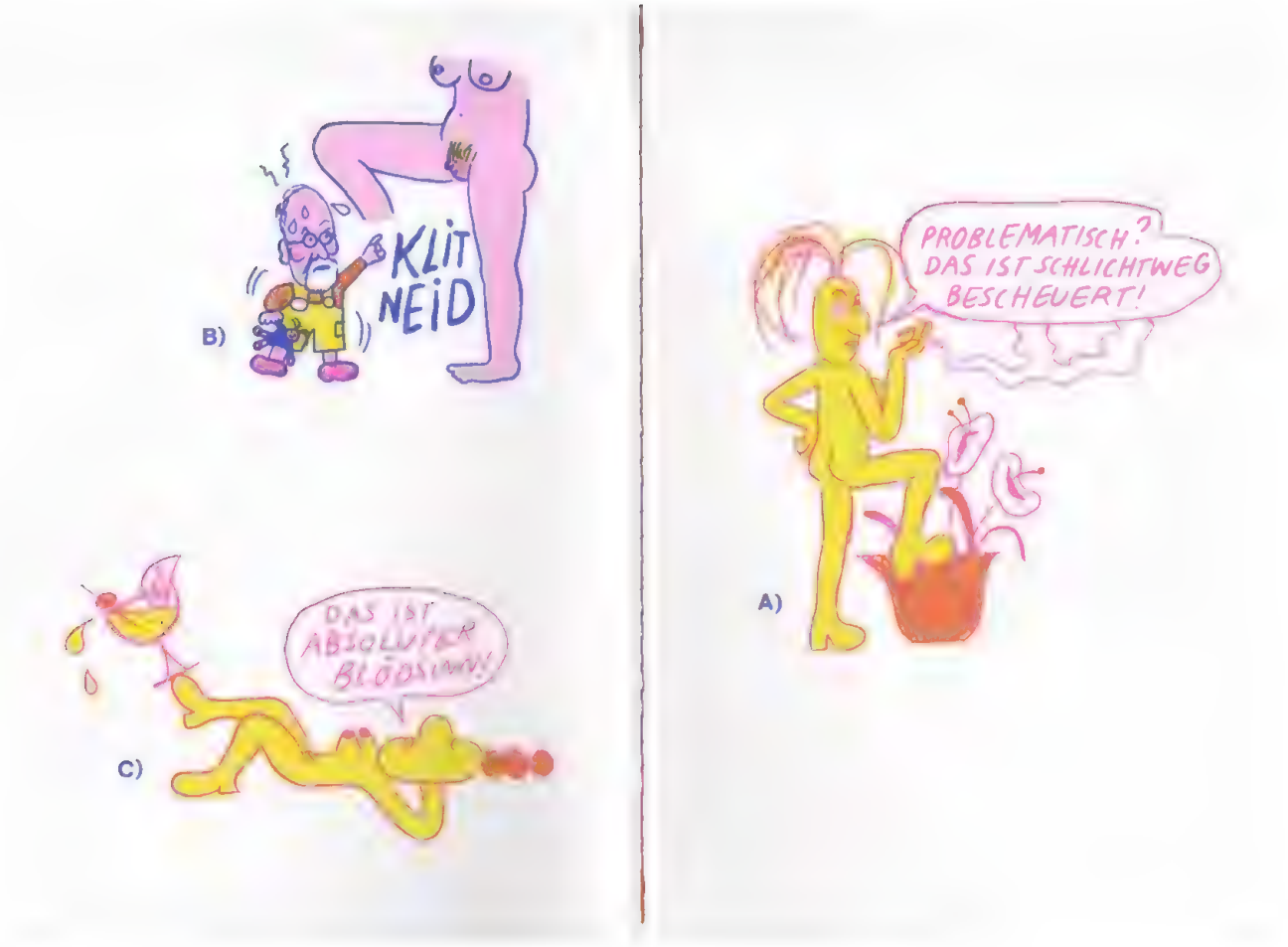


Abb. 12: Franz' Comic-Anmerkungen zu Hälterleins Schreiben auf dem Einband von *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht*. Subversive visuelle ›Zwischenrufe‹.

wie es das mit Vulven gespickte Vorsatzpapier von *Girlsplaining* tut, Diversität oder Varianz mitzudenken und zu verhindern, dass die Verwendung des Symbols versehentlich die Idee einer neuen Norm vermittelt. Die Autorinnen ziehen das Platzhalter-Bildchen der Möglichkeit vor, immer wieder ›Hymen‹ oder ›Jungfernhäutchen‹ in Anführungszeichen zu schreiben; zu groß ist in ihren Augen wohl die Gefahr, das tradierte Denken um die Schleimhaut unfreiwillig zu reproduzieren oder zu aktualisieren, während es mit diesem Heft ja gerade dekonstruiert werden soll (vgl. Hälterlein/Franz, 17). Aus comictheoretischer Perspektive ist die Verbildlichung des Textes in der Auseinandersetzung mit der eigenen Sprachlosigkeit bzw. die Verschriftlichung des Symbolbildes (Englisch: *icon*) an dieser Stelle spannend. Die ›Verbildschriftlichung‹ verdeutlicht, dass auch in diesem Zine (wie im Medium Comic) Bild und Text immer miteinander interagieren, gar ineinander übergehen können. Damit öffnen sich neue Räume des Ausdrucks: Wo ein Zeichensystem alleine nicht reicht, machen zwei Zeichensysteme gemeinsam etwas Neues mitteilbar.

KEIN SEX VOR DER EHE!
HÖR AUF MIT DEN SPAGATEN!
EIN PENIS WIRD DICH ZUR FRAU MACHEN.
SPRING NICHT SO WILD HERUM
EINE FREUDSCHE SEHNSUCHT WIRD DICH ERSCHAUDERN LASSEN
DU DARFST DEINE UNSCHULD NICHT ZU FRÜH VERLIEREN
DEFLORIERT!
ABER AUCH NICHT ZU SPÄT!!
KEINE AUS-GELEIERTEN MUSCHIS!
KLICKE HIER FÜR LIVE-ENTJUNGFERUNGEN!
DU BIST GERISSEN? WIR REKONSTRUIEREN DICH – HEUTE ZUM SONDER-PREIS!
REITE MICH NICHT ZU UNGESTÜM!
DAS ERSTE MAL TUT WEH!
BENUTZE MICH RUHIG!
NIEDLICHE JUNGFRAUEN!
MADONNA
like a virgin
BENUTZE MICH LIEBER NICHT!

Abb. 13: S. [2–3] aus Oliwia Hälterlein und Aisha Franz, *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht*. Einstieg ins Thema per doppelseitigem Comic.

Die erste und letzte Doppelseite des Heftes werden jeweils komplett von einem Comic Aisha Franzens eingenommen (vgl. Hälterlein/Franz, [2–3]; [46–47]). Der einleitende Comic zeigt das Innere eines Zimmers, also einen privaten Rückzugsort (Abb. 13). In transparentem Orange darübergelegt ist eine schematische, mit Gesicht versehene Darstellung des Schleimhautkranzes, um den es, kulturell überhöht als ›Jungfernhäutchen‹, ausgesprochen wie unausgesprochen so häufig geht.[19] Er schwebt in diesem Sinne über allem. Dieser Ort wird als von der Gesellschaft geprägt gezeigt, und zwar u. a. in Form von kulturellen Annahmen, Warnungen, Geboten wie auch teils zwielichtigen Angeboten, die sich an die junge Frau richten, die hier vermutlich lebt (siehe: »Ein Penis wird dich zur Frau machen«). Diese vielfältigen kulturellen Botschaften sind in Sprechblasen gefasst und diversen abgebildeten Gegenständen zugeordnet, so die Warnung »Kein Sex vor der Ehe!« dem an der Wand hängenden Kreuz oder der Glaubenssatz »Das erste Mal tut weh!« dem Bett. Das Literaturregal verspricht: »Eine Freudsche Sehnsucht wird dich erschaudern

lassen,« die Wanduhr gebietet: »Du darfst deine Unschuld nicht zu früh verlieren / aber auch nicht zu spät!!« – zwei Ausrufezeichen! Mit diesem Wirrwarr an Stimmen eröffnet der Comic das auf den Folgeseiten bearbeitete Problemfeld – ein riesiges, verstricktes, historisch gewachsenes. Das erkennt und benennt Hälterlein in einer der eingearbeiteten autobiografischen Reflexionen auch in ihrer Prosa:

> Ich schaue mir meine kleinen Schleimhautfalten an, so als würde ich mir zunächst einen einzelnen winzigen Ast anschauen und dabei nach und nach realisieren, dass zu diesem Ast ein uralter riesiger Baum mit vielen Zweigen, unzähligen Verästelungen und tiefen Wurzeln gehört. Dieser Baum heißt Patriarchat. Wenn ich mich mit ihm beschäftige, wird mir klar: Auch ich hänge in diesen Ästen. Auch ich bin vom Mythos betroffen und nähre ihn unbewusst. Die patriarchalen Strukturen und Wunden sind im kollektiven Gedächtnis verankert, in der Bildung, in der Wissenschaft, in der Literatur. Der Mythos ist ein tief verwurzeltes strukturelles Problem. (Hälterlein/Franz, 33)

Es wird der Imagination der Betrachter_innen überlassen, sich auszumalen, was die dargestellte Kakofonie mit der Bewohnerin des im Comic dargestellten Zimmers macht.

Abb. 14: S. [46–47] aus Oliwia Hälterleins und Aisha Franz *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht.* Auszug der lautstark rebellierenden ›Häutchen‹.

Der Comic, der die letzte Doppelseite des Zines einnimmt, zeigt personifizierte Schleimhautkränze, wie sie – kämpferisch, teils mit Ballons, Bannern oder Plakaten in der Hand – ihre privaten Räume und damit die ihnen zugewiesene Unsichtbarkeit verlassen und zum spontanen Protest in der Straße zusammenkommen. Ihr Geduldsfaden ist gerissen, sie fühlen sich von der Öffentlichkeit nicht gesehen und, schlimmer, konsequent mit Vorurteilen konfrontiert, die sie nicht länger zu dulden bereit sind. Die Personifizierung der ›Häutchen‹ und die Anleihen, die Franz hier bei identitätspolitischen Diskursen macht, kreieren den humoristischen Effekt des Comics. Er wiederholt zudem noch einmal die eindringliche Nachricht des Heftes insgesamt und des Aufrufs der Schlussseiten im Speziellen: »Sagt allen was Sache ist: Das Jungfernhäutchen gibt es nicht!!!!!« (Hälterlein/Franz, [47]; Abb. 14).

Yori Gagarims subversiver Gesellschaftskommentar *Let them talk!*

Mit Yori Gagarims zweisprachigem Comic *Let them talk! What genitals have to say about gender* (2014) möchte ich zum Schluss kommen.[20] Das Erscheinungsjahr 2014 teilt dieser Comic mit der schwedischen Originalversion von Strömquists *Der Ursprung der Welt*; er ist damit der älteste der Comics aus dem deutschen Kontext, die ich hier thematisiere. Auch *Let them talk!* rekurriert humoristisch auf Identitätspolitiken und lässt die Objekte gesellschaftlicher Diskussion und Spekulation fantasievoll selbst zu Wort kommen; der Titel lässt an den (Ein-)Spruch »Nicht ohne uns über uns« denken, der zum Motto der Behindertenrechtsbewegung geworden ist. Auf dem Buchrücken finden sich fingierte Zitate aus Rezensionen, die ironisch für die Relevanz und Qualität des Büchleins bürgen; so etwa das folgende aus der fiktiven Zeitschrift *The Queersearcher*: »So many people talk about genitals when it comes to gender, for once let us listen to some genitals and hear what they have to say about gender.«

Auf eine knappe Einleitung – »It's about time somebody asked genitals what they think about gender. Here's what they had to say« (Gagarim, 3) – folgen auf 46 Seiten ebenso viele ›Portraitzeichnungen‹ mit je einem kurzen Statement der mehr oder minder interviewwilligen Genitalien (Abb. 15a/b/c/d). Dass die Körperteile pars pro toto für ganze Menschen stehen, ist nur konsequent – und macht den ambivalenten Humor des Comics aus. Mithu Sanyal beobachtet ganz ernst: »da Menschen sich so stark über ihre Geschlechtsorgane identifizieren, dass sie sich aufgrund dieser sogar in zwei grundlegende Gruppen unterscheiden – Männer und Frauen –, sind Aussagen über Geschlechtsorgane in der Regel als Aussagen über das gesamte Geschlecht zu lesen« (Sanyal, 15). Gagarims Figurenensemble bricht die hier beschriebene, gesellschaftlich wirkmächtige Binarität und vermeintliche Eindeutigkeit oder Logik von Geschlechtszuweisungen besonders auf der bildlichen Ebene natürlich sofort

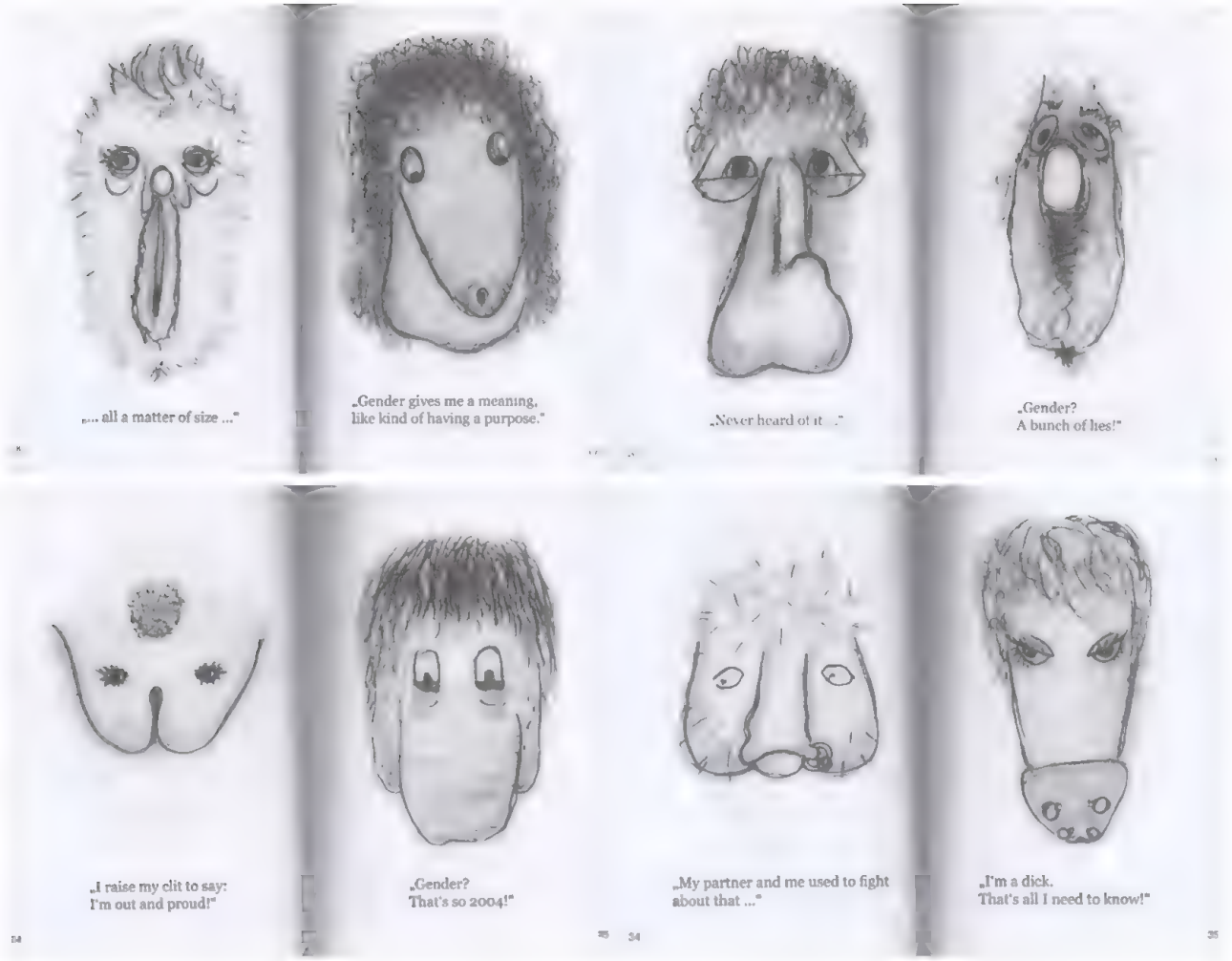

„... all a matter of size ..."
„Gender gives me a meaning, like kind of having a purpose."
„Never heard of it ..."
„Gender? A bunch of lies!"
„I raise my clit to say: I'm out and proud!"
„Gender? That's so 2004!"
„My partner and me used to fight about that ..."
„I'm a dick. That's all I need to know!"

Abb. 15a/b/c/d: S. 18–19; S. 20–21; S. 24–25; S. 34–35 aus Yori Gagarims *Let them talk!* Die Meinungsvielfalt der Genitalien.

auf. Die_der Künstler_in spielt mit den visuellen Codes weiblicher, männlicher und trans Identifikation, außerdem mit queeren, jugendlichen, linken ebenso wie bürgerlichen Codes. Das Performative u. a. des *doing* und *undoing gender* – der Herstellung oder Unterlaufung von Geschlecht in Alltagsinteraktionen – wird so ausgestellt (gleichzeitig auch die Unausweichlichkeit der Kategorie Gender). In den Zitaten, die den Portraits zugeordnet sind, wird dieses Spiel seitens der Figuren bewusst wie unbewusst weitergetrieben, teils explizit abgelehnt oder verleugnet. Positionen des Antigenderismus klingen in den Aussagen der fiktiven Befragtenrunde ebenso an wie Belesenheit in z. B. *queer theory*, eine grundlegende Offenheit der_dem imaginierten Interviewer_in und dem Thema gegenüber ebenso wie Ablehnung, Desinteresse oder Ahnungslosigkeit; kurz: die versammelten Stimmen in dem von Gagarim augenzwinkernd als »graphic survey« (Titelblatt) bezeichneten Comic spiegeln die ganze Bandbreite dessen, was gesellschaftlich an Reaktionen, Assoziierungen, Auffassungen und (Un- oder Halb-)Wissen zum Vorschein tritt, wenn *sex* und *gender* zusammen kommen.

Aufzuklären, so macht mein finales Beispiel wie ich hoffe deutlich, bedeutet im zwischen Ernsthaftigkeit und Lachen changierenden feministischen Comic der Gegenwart auch: vermeintlich klare Sachverhalte denaturalisieren und damit ver*un*eindeutigen, Fragen *auf*werfen, die Dinge komplexer werden lassen als im Alltag und im Großteil des Mainstreams gemeinhin üblich.[21] Vielleicht ist der Reflexionsraum Comic gerade dafür ein besonders geeigneter Ort.

Bibliografie

Breen, Marta und Jenny Jordahl: Rebellische Frauen – Women in Battle. 150 Jahre Kampf für Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit. Übersetzt von Nora Pröfrock. Bonn: bpb, 2019.

Chute, Hillary: Feminist Graphic Art. In: Feminist Studies 44.1 (2018), S. 153–170.

Classon Frangos, Mike: Liv Strömquist's *Fruit of Knowledge* and the Gender of Comics. In: European Comic Art 13.1 (2020), S. 45–69.

Dierkes, Silvia: 1974. Berlin: Jaja, 2020.

Engel, Antke: Die VerUneindeutigung der Geschlechter – eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse? In: Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies. Hg. v. Ulf Heidel et al. Hamburg: MännerschwarmSkript, 2001, S. 346–364.

Engelmann, Jonas: Girl Commando. Eine feministische Comicgeschichte. In: Play Gender. Linke Praxis – Feminismus – Kulturarbeit. Hg. v. Fiona Sara Schmidt, Torsten Nagel und Jonas Engelmann. Mainz: Ventil, 2016, S. 102–110.

Gagarim, Yori: Let them talk! What genitals have to say about gender. A graphic survey. Münster: Edition Assemblage, 2014.

Gill, Rosalind: Die Widersprüche verstehen. (Anti-)Feminismus, Postfeminismus, Neoliberalismus. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 17 (2018), S. 12–19.

Frühbeis, Lisa: Busengewunder. Meine feministischen Kolumnen. Hamburg: Carlsen, 2020.

Hälterlein, Oliwia (W) und Aisha Franz (P): Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft. Augsburg: Maro, 2020.

Kesper-Biermann, Sylvia: Zwischen Sex-Revolte und ›Beziehungskram‹. Geschlechterverhältnisse in Comics der 1968er Generation. In: Jahrbuch für historische Bildungsforschung 24 (2018), S. 20–49.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 219–236.

Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018.

Knigge, Andreas C. und Achim Schnurrer: Bilderfrauen/Frauenbilder. Eine kommentierte Bilddokumentation über das Bild der Frau im Comic. Hannover: Edition Becker & Knigge, 1980 [1978].

Kolek, Filip: Zwischen-den-Jahren-Interviews I: Katja Klengel. In: Reprodukt Blog <https://www.reprodukt.com/33874-2/>. 25.12.2018. Letzter Zugriff am 16.02.2021.

Kopf, Christine: Marie und die Mangas. Auf der Suche nach der zeichnenden Frau: ein kleiner Abriss der Comic-Historie. In: Feministische Studien 27.1 (2009), S. 137–141.

Kupczyńska, Kalina: *Gendern* Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014, S. 213–232.

Läuger, Louie: »da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic. Münster: Unrast, 2019.

---. Gender-Kram. Illustrationen und Stimmen zu Geschlecht. Münster: Unrast, 2020.

Lehmann, Ann-Sophie: The Missing Sex: Absence and Presence of a Female Body Part in the Visual Arts. In: Fluid Flesh. The Body, Religion and the Visual Arts. Hg. v. Barbara Baert. Leuven: Leuven University Press, 2009, S. 107–122.

Manns, Howard: Mansplaining the word of the year – and why it matters. In: The Conversation <https://theconversation.com/mansplaining-the-word-of-the-year-and-why-it-matters-37091>. 09.02.2015. Letzter Zugriff am 20.06.2019.

Mikus, Birgit und Emily Spiers: Fractured Legacies: An Introduction. In: Oxford German Studies 45.1 (2016), S. 1–4.

Radio Corax: Eine Buchbesprechung zu »Da Unten« von Alica Läuger. In: Radiocorax.de <https://radiocorax.de/eine-buchbesprechung-zu-da-unten-von-alica-luger/>. 14. Februar 2019. Letzter Zugriff am 4. März 2021.

Reitsamer, Rosa und Elke Zobl: Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 365–382.

Riemann, Judith: Feministische Comic-Kunst: Was haben Voldemort und die Vulva gemeinsam? In: Editionf.com <https://editionf.com/katja-klengel-interview-girlsplaining-comic-popkultur/>. 13.11.2018. Letzter Zugriff am 26. Januar 2021.

Sanyal, Mithu M.: Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts. Berlin: Wagenbach, 2009.

Schmincke, Imke: Frauenfeindlich, sexistisch, antifeministisch? Begriffe und Phänomene bis zum aktuellen Antigenderismus In: Aus Politik und Zeitgeschichte 17 (2018), S. 28–33.

Schreurs, Ronja: Heroines. Münster: Edition Assemblage, 2015.

Schrupp, Antje und Patu: Kleine Geschichte des Feminismus im euro-amerikanischen Kontext. Münster: Unrast, 2018 (4., erw. Auflage).

Stehr, Nico und Marian Adolf: Ist Wissen Macht? Wissen als gesellschaftliche Tatsache. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2018.

Streeten, Nicola: UK Feminist Cartoons and Comics. A Critical Survey. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Strömquist, Liv: Der Ursprung der Welt. Übersetzt von Katharina Erben. Berlin: Avant, 2017 [2014].

---. I'm every woman. Übersetzt von Katharina Erben. Berlin: Avant, 2019.

Trouble X: Gender Fuck Me. In: Trouble X <http://troublex.blogsport.de>. September 2007. Letzter Zugriff am 15.03.2021.

---. (Don't) Call Me Queer. In: Trouble X <http://troublex.blogsport.de>. November 2008. Letzter Zugriff am 15.03.2021.

---. Queer Is (not) Dead. In: Trouble X <http://troublex.blogsport.de>. April 2016. Letzter Zugriff am 15.03.2021.

Yelin, Barbara und Thomas von Steinaecker: Der Sommer ihres Lebens. Berlin: Reprodukt, 2017.

Zamolo, Lucia: Rot ist doch schön. Münster: Bohem, 2020.

Zejn, Julia: Drei Wege. Berlin: Avant, 2018.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1a/b: Schreurs, Ronja: Heroines. Münster: Edition Assemblage, 2015. Cover; Buchrücken.

Abb. 2: Strömquist, Liv: Der Ursprung der Welt. Übersetzt von Katharina Erben. Berlin: Avant, 2017 [2014], S. 74.

Abb. 3: Strömquist, Liv: Der Ursprung der Welt. Übersetzt von Katharina Erben. Berlin: Avant, 2017 [2014]. Cover.

Abb. 4a: Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018. Cover. / Abb. 4b: Frühbeis, Lisa: Busengewunder. Meine feministischen Kolumnen. Hamburg: Carlsen, 2020. Cover.

Abb. 5: Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018, S. 23.

Abb. 6: Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018, S. 27.

Abb. 7: Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018, S. 35.

Abb. 8: Klengel, Katja: Girlsplaining. Berlin: Reprodukt, 2018, S. 42.

Abb. 9: Läuger, Louie: »da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic. Münster: Unrast, 2019. Cover.

Abb. 10: Läuger, Louie: »da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic. Münster: Unrast, 2019, S. 17.

Abb. 11a/b/c/d: Läuger, Louie: »da unten«. Über Vulven und Sexualität. Ein Aufklärungscomic. Münster: Unrast, 2019, S. 9; 46; 86; 102.

Abb. 12: Hälterlein, Oliwia (W) und Aisha Franz (P): Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft. Augsburg: Maro, 2020. Einband.

Abb. 13: Hälterlein, Oliwia (W) und Aisha Franz (P): Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft. Augsburg: Maro, 2020, S. [2–3].

Abb. 14: Hälterlein, Oliwia (W) und Aisha Franz (P): Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft. Augsburg: Maro, 2020, S. [46–47].

Abb. 15a/b/c/d: Gagarim, Yori: Let them talk! What genitals have to say about gender. A graphic survey. Münster: Edition Assemblage, 2014, S. 18–19; 20–21; 24–25; 34–35.

1] Der Originaltitel lautet *Kvinner i kamp – 150 års kamp for frihet, likhet, søsterskap!* Die deutsche Übersetzung erschien zuerst im Elisabeth Sandmann Verlag. Sie wurde außerdem von der bpb aufgegriffen, die Steuermittel einsetzt, um günstige Lizenzausgaben ausgewählter Bücher bereitzustellen und so den Kreis der Leser_innen besonders wertvoller Publikationen zu vergrößern.

2] Auch bei *Let them talk!* handelt es sich um eine Originalveröffentlichung in einem deutschen Verlag. Das Buch ist zweisprachig gehalten (Deutsch und Englisch).

3] Diese Einsichten sind auf den deutschsprachigen Raum übertragbar. Die Aufsätze von Engelmann, Kopf und Reitsamer/Zobl (367–369) berühren einige der Punkte, die Streeten diskutiert, und treten der schwierigen Archivsituation mit ersten kursorischen Überblicken zum feministischen, lesbischen und queer-feministischen Comic auf dem deutschsprachigen Markt entgegen.

4] Ich verweise an dieser Stelle beispielhaft auf die Beiträge von Daniel Stein und Kalina Kupczyńska in dieser Ausgabe von CLOSURE.

5] Und auch dieser ist natürlich nicht aus einem Guss: Ramzi Fawaz' Studie *The New Mutants: Superheroes and the Radical Imagination of American Comics* (2016) zeigt auf, »that the mainstream superhero comic books of the 1960s, 1970s, and 1980s that portrayed mutated and destabilized bodies, such as *The Fantastic Four* and *The X-Men* are actually resources for the political imaginary of feminism,« wie Hillary Chute (2018, 160) es in einer Rezension formuliert.

6] Der Postfeminismus des medialen und kulturellen Mainstreams der 1990er und frühen 2000er Jahre wird von Rosalind Gill gut erklärt. Zu aktuellen sexistischen und antifeministischen Tendenzen in der Gesellschaft vgl. z. B. Schmincke.

7] Das tun sie m. E. konsequenter als um 1968 erschienene »Sexualaufklärungsbücher in Form von Bildergeschichten« (Kesper-Biermann, 33), deren Ziel v. a. der Angriff auf bürgerliche Moralvorstellungen und damit die bewusste Provokation der Elterngeneration war. Kesper-Biermann geht auf den damals in der linken Szene beliebten Comic *Anne und Hans kriegen ihre Chance* näher ein (vgl. Kesper-Biermann, 32–33), der 1970 aus dem Niederländischen übersetzt erstmals auf Deutsch erschien.

8] Neben den unten diskutierten Comics seien z. B. auch Zamolo und Läuger 2020 genannt.

9] 2014 auf Schwedisch als *Kunskapens frukt* [Die Frucht des Wissens] erstveröffentlicht.

10] Vorbereitet wird dieses Panel im Kapitel über den Wunsch vieler Frauen, sich die Vulvalippen verkleinern zu lassen (vgl. Strömquist, 31–42). Hier findet sich das gleiche Foto, allerdings korrekt bzw. zeitgemäß beschriftet, ein erstes Mal (vgl. Strömquist, 34).

11] Siehe auch den Brief der Autorin an ihr fünfzehnjähriges Selbst (vgl. Klengel, [156]), welcher den Comic-Episoden als Anhang beigefügt ist. Er verdichtet die Motivation für *Girlsplaining* auf einer Seite.

12] Ähnlich äußert sich die_der Zeichner_in der Trouble X-Comics, außerdem u. a. als Yori Gagarim (siehe unten) künstlerisch tätig: Oft hitzig diskutierte »linke Politiken, Trans- und Queer-Thematiken und feministische Sachen« werden von ihr_ihm in Comicform beleuchtet, um »Argumentationen aufzugreifen und für mich etwas herauszufinden« (zitiert nach Reitsamer/Zobl, 370).

13] Ein solcher Gestus ist laut dem australischen *Macquarie Dictionary* (zitiert nach Manns) teil der Definition des Verbs ›to mansplain‹: »verb (t) Colloquial (humorous) (of a man)

to explain (something) to a woman, in a way that is patronising because it assumes that a woman will be ignorant of the subject matter.«

14] Solche Konsequenzen bestehen eben gerade für Mädchen, aber natürlich nicht nur für sie.

15] Auch das erkennt und thematisiert die Comic-Künstlerin (vgl. Klengel, 96, 118).

16] Im Interview mit Radio Corax erklärt Läuger, dass x beim Verfassen 13- bis 14-jährige Adressat_innen vor Augen hatte. X ist das bevorzugte Pronomen Läugers (vgl. Läuger 2020, 187).

17] Auf Seite 43 definiert Läuger (2019) Sex-Positivität als »[e]ine Einstellung gegenüber Sexualität, in der keine moralischen und ethischen Unterschiede zwischen sexuellen Orientierungen und Vorlieben gemacht werden.«

18] In den angehangenen Empfehlungen weiterführender Literatur und Youtube-Tipps werden sowohl Antje Schrupp und Patus *Kleine Geschichte des Feminismus* (2018) als auch Strömquists *Der Ursprung der Welt* als Einflüsse auf Läugers Arbeit an *»da unten«* genannt.

19] Als Teil der als weiblich kategorisierten Geschlechtsorgane ist er Teil dessen, wofür sich laut Strömquist historisch zu viele »Männer« »zu sehr [] interessier[t]« haben (Strömquist, 7).

20] Sharon Dodua Otoo hat den englischen Text mit übersetzt und lektoriert. Gagarim ist auch Schöpfer_in der Trouble X-Zines (hier herunterladbar: http://troublex.blogsport.de/download/), in denen die Limitiertheit gängiger Geschlechtervorstellungen in der Gesellschaft insgesamt wie in der Kultur bzw. den Subkulturen aus der Perspektive einer nichtbinären Figur hinterfragt wird. Die Comics rufen zur Selbstreflexion auf, die Trouble X auch selbst kontinuierlich betreibt. Dahinter steht die Erkenntnis, dass auch die queere Szene vor Denken in Schubladen (und z. B. auch Rassismus) nicht gefeit ist. Gleichzeitig dokumentieren die Zines die Träume, alternativen Räume und Entwicklungen der autonomen queerfeministischen Szene Berlins (räumlich wie diskursiv-inhaltlich) über den Zeitraum von fast einem Jahrzehnt (2007–2016). Mehr zu Trouble X bei Reitsamer/Zobl, 369–373. Von Reitsamer/Zobl übernehme ich Schreibweisen wie ›die_der Künstler_in‹ und das Pronomen ›sie_er‹.

21] Ausführlicher zur Verhandlung bzw. Veruneindeutigung von Geschlecht im Comic empfehle ich beispielhaft Reitsamer/Zobl und Kupczyńska. Der Begriff bzw. das Konzept der »VerUneindeutigung«, auf den auch Reitsamer/Zobl rekurrieren, stammt von Antke Engel.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Ebenbilder und Fremdkörper

Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer

Marie Schröer (Potsdam)

Book as object, body as object, body as subject…

Mit Blick auf die Gestaltung bzw. konkreter Gestalt-Gebung autobiografischer Figuren stellt die Comicforscherin Elisabeth El Refaie fest: »embodiment is an active, cultural process of rendering the body meaningful« (El Refaie, 52). Dies gilt ebenso für die Gestaltung unkonventioneller Comicformate. Die zwei autobiografischen Comics von Patrice Killoffer, die mich im Folgenden beschäftigen, fallen durch ihre ungewöhnlich lange wie schmale Statur (21,5 x 37 cm) sofort auf (Abb. 1 und 2).[1] Indem gestalterische Konventionen (dazu gehören z. B. das franko-belgische *album*-Format oder die im Graphic Novel-Bereich üblichen Hardcover-Varianten) gebrochen werden, wird die Bedeutung der Materialität in den Vordergrund gerückt, ja überhaupt erst sichtbar: Diese Inszenierung des *book as object* entspricht der inhaltlichen Fixierung der Werke Killoffers auf Körper und Körperliches. Das sperrige Format ist ein erstes Indiz dafür, dass mit dem Körper *des* Comics auch der Körper *im* Comic eine wesentliche Rolle spielt (d.h man könnte vom. *body as object sprechen*, in Analogie zum *book as object* und damit paradoxerweise dann auch vom *body as subject*, d. h. dem Körper als Sujet des Comics). Die

Abb. 1: Killoffers im Plural. Figurenmultiplikation auf dem Cover von *676 Apparitions*.

Abb. 2: Endlich er selbst? Killoffer zum Aufklappen.

Covergestaltung samt schriller (und wiederum überdimensionaler, teils abgeschnittener) Typografie trägt zum exzentrischen Auftritt bei und stimmt bereits auf eine alternative Form autobiografischen Erzählens, oder besser, autobiografischen Auftretens ein. Beim Aufklappen der Bände gehen Vorder- und Rückseite auch narrativ eine Verbindung ein: Zu sehen sind im ersten Fall (Killoffer 2002) zwei ineinander verschränkte, identisch gekleidete Versionen der Killoffer-Figur, die miteinander (um den Platz auf dem Cover?) ringen. Im zweiten Fall sehen wir eine schlafende und sabbernde Killoffer-Figur von vorne und den behaarten Unterleib von hinten. Vorder- und Rückseite des Buches entsprechen also der Vorder- und Rückseite der autobiografischen Figur. Zwischen den Buchdeckeln und Körperhälften, so wird es implizit angekündigt, findet sich ein Innenleben; das Buch präsentiert sich als Doppelgänger des Körpers. *676 Apparitions [de Killoffer]* (2002) werden im ersten Werk angekündigt; darauf folgt ganze dreizehn Jahre später *[Killoffer] Tel qu'en lui-même enfin*.[2]

Roland Barthes par Roland Barthes und Killoffer par Killoffer

Dabei erinnert die Titelgebung und -gestaltung interessanterweise in beiden Fällen an die Fragment-Autobiografie von Roland Barthes *Roland Barthes [par Roland Barthes]* von 1975, dessen ludische Komponente in der Titel-Übersetzung der deutschen Version (*Über mich Selbst*) leider abhandengekommen ist. Das spielerische Element erklärt auch meine Jonglage mit den eckigen Klammern: Ob der Titel nun kurz als *Roland Barthes* gelesen wird und der durch eine Präposition eingeleitete Zusatz *par Roland Barthes* als weitere Information, die über den Autor informiert, gedeutet wird oder *Roland Barthes par Roland Barthes* als zusammenhängender Titel gelesen wird, bleibt der Leserschaft überlassen. Genauso funktionieren die beiden Comics Killoffers: Sie könnten auch kurz *676 Apparitions* und *Tel qu'en lui-même enfin* lauten.

Wenn Autorname und Titel derart ineinanderfließen, werden damit gleichermaßen die Grenzen zwischen Autor und autobiografischer Figur ein Stück weit aufgelöst. Und im Falle Killoffers auch diejenige zwischen Bild und Text – die Titel-Typografie wird zum Teil des Bildes; der Autor inszeniert das Buch als Kunst und sich als Kunstfigur. Diese paratextuelle Raffinesse ist nicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen den von Barthes und Killoffer gewählten Titeln. In beiden Fällen sprechen die vermeintlichen Autobiografen von sich in der dritten Person. Im Prolog von *Roland Barthes par Roland Barthes* heißt es: »Tout ceci doit être consideré comme dit par un personnage de roman.«[3] Auf der letzten(!) Seite der *676 Apparitions* findet sich folgende Widmung: »À KILLOFFER. Sans qui cet Ouvrage n'aurait pas été possible.«[4] Bei Barthes wie bei Killoffer wird also auf die Nicht-Identität zwischen Autobiografen und autobiografischen Figuren hingewiesen, im zweiten Fall mit dem auto-ironischen Gestus des Größenwahns (daher auch Ouvrage mit großem O), der das Werk Killoffers insgesamt charakterisiert. Wenn die Grenzen zwischen Autor und autobiografischer Figur wie beschrieben aufgelöst werden *und* gleichzeitig aber darauf hingewiesen wird, dass Autobiograf und autobiografische Figur niemals ganz identisch sind, handelt es sich um ein Paradox, dass programmatisch für poststrukturalistisch orientierte autobiografische *Essays* (im etymologischen Sinne von *Versuche*) ist. Inwiefern die Distanzierung zwischen Autobiografen und der jeweiligen autobiografischen Figur nicht bloß durch die Wahl der Pronomen und des Registers textlich, sondern auch auf der visuellen Ebene des Comics erfolgt, wird im weiteren Verlauf zu erkunden sein.

Die Killoffer-Autobiografien vor der Folie poststrukturalistischer Theorien zu betrachten, die das uneindeutige und hybride Moment von Identität großschreiben, ist – das sei vorweggenommen – eine produktive Lesart.[5] Für auto/biografische Comics allgemein gilt: Dem vermeintlichen Objektivitätsanspruch der Autobiografie stellt sich die Bildebene per se radikal in den Weg. Immer ist das Bild nur eine Annäherung und Übersetzung, ein Zeichen, das auf ein Referenzobjekt in der Außenwelt verweist; diese Uneindeutigkeit ist im Falle von Zeichnungen noch offensichtlicher als in der Fotografie oder faktenorientierten Sprache (die natürlich ebenfalls niemals vollständig nüchtern sein können). In Frankreich ist schon lange und in Deutschland immer häufiger die Rede von der Autofiktion, die explizit mit der Reibung von Fakt und Fiktion in autobiografischen Erzählungen experimentiert. Wenn Fakt und Fiktion, Schrift und Bild und Autor und Figur nicht mehr genau voneinander zu trennen sind, welcher Art und welchen Ursprungs sind dann die Körper, die die schmalen Comicseiten füllen? Das Spiel mit der gleichzeitigen Affirmation und Abkehr von Referenzialität qualifiziert Killoffers Werk als eines, das einen autofiktionalen Pakt des Uneindeutigen anbietet.[6] Dazu kommt, dass die im Comic üblichen Körperwiederholungen in den *676 Apparitions [de Killoffer]* und in *[Killoffer] Tel qu'en lui-même enfin* noch potenziert werden; zu fragen ist also, was diese multiplen Versionen (oder *Apparitions*, dt. Erscheinungen) der Killoffer-Figur über den Körper im Comic, über Original und Kopie, die Autobiografie als Genre und den Comic als Medium aussagen.

Von Autobiografie, Autofiktion und Autor-Verkörperungen

Es liegt auf der Hand, dass eine Autobiografie im Comic anders funktioniert als in der literarischen Prosa-Form, die noch immer die geläufigste Variante des *life writing*[7] darstellt und daher gut als Vergleichsfolie dienen kann. Ob unter dem Label Autobiografie, Autofiktion, Memoiren oder Tagebuch: Die konventionelle Autobiografie basiert auf Text; der Comic muss hingegen sparsam mit Worten umgehen. Die ›neunte Kunst‹ als Dialog- und aktionszentriertes Medium kann sich schlicht keine langen Monologe über Erlebtes und Gefühltes leisten, ohne dass die Panel zum Bersten gefüllt sind und die Lesbarkeit damit deutlich erschwert wird. Vieles muss daher über die Bilder transportiert werden; dazu gehört die Schilderung von Handlungen genauso wie die Darstellung von Gemütszuständen oder das stilistische Experiment (im Sinne der Queneauschen *Exercices de style*), das seit jeher ebenfalls einen Motor autobiografischen Erzählens darstellt. Aus dieser prominenten Rolle des Bildes ergibt sich ein weiterer eklatanter Unterschied: Comicautobiograf_innen machen aus sich selbst eine Comic-Figur und werden damit in der Erzählung hör- und vor allem sichtbar. Prosa-Autobiografie erzählt zumeist konventionell in der ersten Person Singular; die Fokalisierung ist fast immer intern. Eine interne Fokalisierung im autobiografischen Comic wäre zwar denkbar, würde aber streng genommen die visuelle Darstellung des autobiografischen Avatars[8] ausschließen: Der interne Blickwinkel verhindert ja, dass man sich selbst zusieht, wenn man vom Blick in den Spiegel oder den auf einzelne Körperteile, also den (psychoanalytisch gesprochen) *corps morcelé*, absieht. Die subjektive Kamera-Perspektive wird in einzelnen Sequenzen autobiografischer Comics zwar eingenommen (z. B. wenn gemeinsam *mit* der autobiografischen Figur Landschaften oder Monumente betrachtet werden); den Regelfall stellt dieses Verfahren allerdings keineswegs dar.[9] Das heißt im Umkehrschluss, dass so gut wie alle autobiografischen Comics vor der Frage stehen, wie sie den Autobiografen oder die Autobiografin zeichnen bzw. *verkörpern* sollen. Durch das »pictorial embodiment« (El Refaie, 8), das Einfügen einer autobiografischen Figur, eines Ebenbildes (mit der Betonung auf Bild) wird die Unmöglichkeit des autobiografischen Unterfangens, das spätestens seit der Postmoderne Dauerthema ist,[10] mehr oder weniger explizit ausgestellt.

Der grafische Avatar illustriert bereits durch seine der Ich-Erzählung widersprechende plastische Existenz eine Dynamik, die auch der Prosa-Autobiografie inhärent ist: Aus Autobiograf_innen werden – egal, ob in der ersten oder dritten Person Singular, durch den Akt des Erzählens zwangsläufig mehr oder minder fiktionalisierte Figuren. Wenn den am autobiografischen Projekt Beteiligten (Autor, Erzähler, Protagonist) mit dem autobiografischen Avatar noch eine weitere, nämlich grafische Variante an die Seite gestellt wird, wird mit der *Kunstfigur* gleichsam der Kunstcharakter der Autobiografie offenbar. Das gilt also nicht allein für den Comic, wird aber mit Hilfe des Comics besonders plakativ sichtbar. Den sprachlichen wie visuellen Varianten sind dabei keine Grenzen gesetzt: »The infinite variety of styles available to graphic narrative, which is not constricted by the grammar of natural language, adds a further subjective index to the visual representation of graphic memoir« (Horstkotte/Pedri,

78). Dabei steht eine Frage überdeutlich im Raum: Wenn sich der Autor zeichnet, als könnte er sich von außen sehen, wie stark orientiert er sich an seinem Spiegelbild?[11]

Körper manifestieren sich nicht nur in der Figuren-Gestaltung, sondern fungieren immer auch als Subtext der (autobiografischen) Comics. Wie Elisabeth El Refaie in ihrer Monographie *Autobiographical Comics* argumentiert: Intime Spuren des Körperlichen finden sich auch ganz allgemein in der Zeichnung, die ja, vor allem in ihrer nicht-digitalen Variante, unmittelbar auf die Hand des Autors zurückzuführen ist – und Handschrift und -bild suggerieren Nähe und damit Authentizität.[12] Auch Hillary Chute bezeichnet die individuelle zeichnerische Handschrift als ein »subjective mark of the body [...] rendered directly onto the page« (Chute, 117).

Zu fragen ist nicht nur, welche körperlichen Spuren die Handschrift und Zeichnung suggeriert und wie der Avatar aussieht, sondern auch, wie oft er auftaucht: Nimmt er sich zurück und dient in erster Linie als Vermittler (so wie etwa der autobiografische Avatar von Scott McCloud in *Understanding Comics* die Rolle eines Dozenten übernimmt) oder bewohnt er so gut wie jedes Panel? Gibt es eine Korrelation zwischen der Häufigkeit der Avatar-Auftritte und dem Grad der Introspektion? Geht es bei diesen Auftritten auch konkret um den Körper oder ist der Körper bloß Mittel zum Zweck (Medium)? Beantwortet werden können all diese Fragen an dieser Stelle nicht;[13] sie sollen aber für die verschiedenen Möglichkeiten und unterschiedlichen Motive sensibilisieren und so einen Reflexionsrahmen für die Betrachtung der Arbeiten Killoffers bieten. Killoffers textuelle, paratextuelle und reale Auftritte zeigen, dass zwischen dem »pictorial embodiment« und dem tatsächlichen Auftreten der Autor-Persona deutliche Parallelen bestehen (Abb. 3–5). Die grafische

Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5: Autofiktionale Spielereien. Parallelen zwischen Avatar- und Autorperformance

(schwarz-weiß-)Version trägt legere Hemden und Sakkos und hat so gut wie immer eine Zigarette in der Hand. Fotografien zeigen die Real-Verkörperung dieses Avatars (quasi sein *photographic embodiment*) in Farbe. Daraus zu folgern, dass Killoffers Selbstdarstellung besonders authentisch sei, wäre natürlich töricht. Eine Kunstfigur, auch eine autobiografische, kann ihre Performance auf das ›echte‹ Leben ausweiten. In diesem Sinne hat bereits Paul de Man die Vorstellung vom Autor als Produzenten der Autobiografie umgekehrt:

> We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequence, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (De Man, 920)

Insofern ist weniger danach zu fragen, wie akkurat der Körper des autobiografischen Avatars in Szene gesetzt wird, als danach, was mit Killoffers Verkörperungen im Comic geschieht und welchen Effekt sie erzeugen. Neben den eingangs erwähnten *Apparitions* und *Tel qu'en lui-même enfin* wird dazu auch einer von Killoffers Beiträgen für die OuBaPo[14]-Anthologie *Oupus* gesichtet.

Body as object, body as abject… Ebenbilder und Fremdkörper

> Le journal (autobiographique) est cependant aujourd'hui discrédité. Chassé-croisé: au XVI[ème] s., où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un diaire: diarrhée et glaire. (Barthes 2015, 91)[15]

Dass Killoffer zu denjenigen Autobiografen gehört, die ihren Avatar recht prominent und häufig in Szene setzen, ist nach der Einführung, dem Blick auf die Cover und den Titel des ersten Bandes keine große Überraschung. Nicht weniger als 676 Mal erscheint der papierne Killoffer schließlich auf den Seiten der *676 Apparitions*. Genauer gesagt: Es gibt nur ein einziges Panel in dem Comic, das nicht seinen Avatar bzw. keinen seiner Avatare (im Plural) zeigt. Ergänzen muss man an dieser Stelle aber, dass Panel sowieso primär auf den rahmenden Doppelseiten, also den ersten und letzten zwei Seiten der *Apparition*s vorkommen, dazwischen herrscht Anarchie. Diese Auflösung des klassischen Comic-Gerüsts steht durchaus im Zusammenhang zur Omnipräsenz von Killoffers Körpern, die sich auf Dauer offensichtlich nicht in Panels sperren lassen. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass sich nicht nur die Killoffer-Figuren, sondern auch die Panels selbstständig machen und zu ineinander verschlungenen Körpern werden, die mit jeglicher Konvention brechen. Selbstreflexion erfolgt entsprechend nicht nur autofiktional, sondern wird in die Meta-Ebene der formalen Comic-Codes übersetzt. Während die Lektüre zu Beginn durch die konventionelle

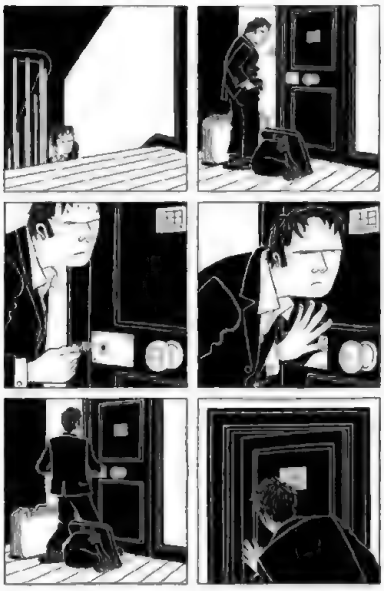
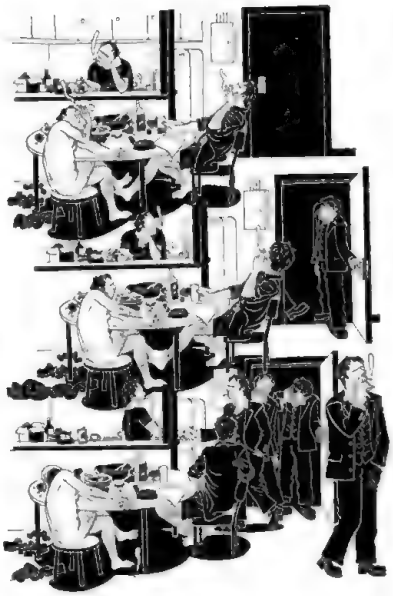
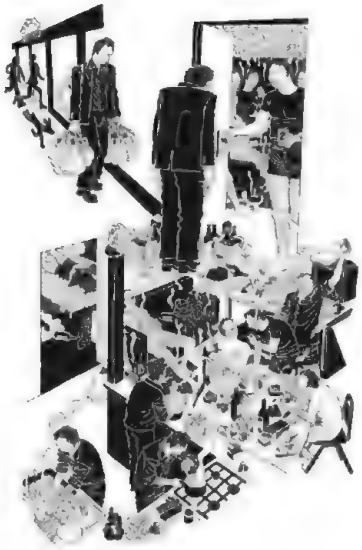




Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8: Vom Panel zur Sprengung: Killoffer dekonstruiert Comic-Codes.

Panelfolge klar gelenkt wird (Abb. 6), werden die Lesenden schon wenig später mit Wimmelbildern konfrontiert, die zu Beginn noch mit Zitaten von Konventionen kokettieren (siehe die noch immer vorherrschende Sequentialität in Abb. 7); sich aber wenig später aller formalen Fesseln entledigen (Abb. 8).

Einen adäquaten Eindruck von Inhalt, *sound* und Register des Comics vermittelt die Rezension von Roland Schulz, die daher an dieser Stelle etwas ausgiebiger zitiert werden soll:

> Killoffers gezeichnetes Selbst nämlich verstummt nach und nach, die Worte gehen ihm verloren, er ist nun allein mit sich, er selbst ist sein eigener Gast in seinem Leben, und alle, alle sind sie da: das Arschloch Killoffer und der Frauenheld Killoffer und der Macho Killoffer und der Säufer und der Träumer und der Einsiedler – alle seine Selbsts. […] Es ist eine Egomanen-Feier mit nur einem einzigen Ego: Killoffer. Dann werden die Seiten jählings schwarz und alle Menschen Striche, nur noch Killoffer ist Killoffer, flirtend, saufend, pöbelnd, die Dämonen peitschen durch seinen Kopf, bis er mit einem Ständer an einem Lattenzaun entlang streift und von einer Vergewaltigung träumt, böse Phantasie – oder ist das echt? Man weiß es nicht, und Killoffer weiß es auch nicht, er flieht, nur weiter, schnell fort, nach Hause – und schon ist er wieder drin in der Party mit sich selbst, seine ganzen Ichs sind auch wieder da, die Flaschen und die Zigaretten schon bereit. Er versucht, ihnen Herr zu werden, vergebens. […] er flieht erneut, hinaus in die Welt, dann wieder nach Hause, wo alles in Blut und Scheiße versinkt. Das ist verstörend, das ist eklig, das ist großartig. Killoffer verwendet hier seitenweise keine einzige Sprechblase, für Worte ist kein Platz, was sollten sie auch sagen – und doch brüllen die Bilder: Hier zeichnet einer ohne Worte Schreie. Das ist Wahnsinn. In jeder Hinsicht. (Schulz, o. S.)

Die euphorische Besprechung, die sich selbstbewusst und in diesem Textgenre ungewohnt ordinär präsentiert, passt nicht nur hervorragend zum rasanten Rhythmus und grafischen Idiolekt von Killoffers Comic; sie nennt auch wesentliche Aspekte, die möglicherweise

gar nicht voneinander zu trennen sind. Diese sind u. a. die Omnipräsenz von Körperflüssigkeiten, die Invasion der Vervielfältigungen/Klone Killoffers, die Anarchie in Form und Inhalt (mit Abkehr von traditioneller Comic-Sprache und Anti-Plot) und die Frage nach der Introspektion/Authentizität/Wahrhaftigkeit in dieser experimentellen autobiografischen Erzählung. Festzuhalten ist zunächst: Auf inhaltlicher Ebene stehen Killoffers Tabubrüche in einer langen Tradition. Der Körper spielt in autobiografischen Comics nicht nur eine ent-, sondern gern auch ausscheidende Rolle. Das befreiende Moment kruder Sprache und vulgärer Darstellungen ist hinlänglich bekannt; die Zelebration des Abjekten[16] war u. a. entscheidender Motor in der Genese des autobiografischen Comics, dessen Ursprünge unter anderem im Underground US-amerikanischer (Justin Green, Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb) und kanadischer Prägung (Julie Doucet) liegen. Sexualität und Körperflüssigkeiten werden in autobiografischen Comics auch heute noch enttabuisiert; so häufig, dass sich die Frage stellen könnte, ob es sich noch um tatsächliche Enttabuisierung oder schlicht die ewig gleiche exhibitionistische Performance handelt. Einen guten satirischen Überblick über die Körperfixiertheit dieser Art autobiografischer Comics liefert Johnny Ryans Strip *Every Auto-Bio Comic Ever Written* (2006). Ein Strichmännchen demonstriert und artikuliert die gängigen Klischees, die den vermeintlichen Tabubruch im Umgang mit dem Körperlichen (Thematisierung von Masturbation und Menstruation) als Allgemeinplatz entlarvt (Abb. 9).

EVERY AUTO-BIO COMIC EVER WRITTEN
HEY EVERYONE! LOOK IT ME! I'M MASTURBATING!
BLAH BLAH BLAH!
AREN'T I GREAT!? BLAH! BLAH!
STROKE! STROKE!
NOW I'M STICKING A DILDO IN MY ASS! BOY, I'M REALLY UPPING THE ANTE!
AREN'T I SO BRAVE FOR REVEALING THIS HUMILIATING, PERSONAL INFORMATION ABOUT MYSELF?!
HERE'S A LIST OF ALL THE PEOPLE I'VE FUCKED IN MY WHOLE LIFE!
BLAH! BLAH! ISN'T THAT INTERESTING?
... BOY, I SURE AM UGLY AND DISGUSTING
...AND BY 'UGLY AND DISGUSTING', I MEAN BEAUTIFUL AND AMAZING!
WANT TO HEAR ONE OF MY FASCINATING DREAMS?
TERRIFIC!
BLAH BLAH SNAKES BLAH BLAH TEETH BLAH BLAH HAIRCUT BLAH BLAH DADDY BLAH BLAH!
AREN'T MY DREAMS FANTASTIC! I'M A DARN GENIUS!
NOW COMES THE PORTION OF THE COMIC WHERE I TALK A WHOLE BUNCH OF MUMBO JUMBO ABOUT ART AND LIFE TO SHOW HOW SMART AND SENSITIVE I AM!
BULLSHIT BULLSHIT ART BULLSHIT BULLSHIT LIFE BULLSHIT BULLSHIT COMICS BULLSHIT BULLSHIT DADDY BULLSHIT!
FOR AUTO-BIO COMICS WRITTEN BY FEMALES SIMPLY CHANGE THE WORD "MASTURBATING" TO "MENSTRUATING".

Abb. 9: Allgemeinplätze der Comic-Autobiografie, satirisch zusammengefasst.

Das dezidierte Thematisieren von Körperlichkeit ist natürlich nicht nur autobiografischen Comics vorbehalten; es ist in der (autofiktionalen) Prosaliteratur ebenfalls Thema.[17] Barthes verwurstet diese Neigung der Autobiograf_innen zum Sezieren der eigenen Exkremente in einem

Wortspiel: Der *diaire*, also der Diarist sei etymologisch zurückzuführen auf *diarrhée* und *glaire*, Durchfall und Schleim. Die visuelle Ausstellung konfrontiert die Lesenden allerdings unmittelbarer mit den expliziten oder (*graphic*, im englischen doppeldeutigen Sinne) Inhalten als es in der reinen Textform der Fall ist; vor Bildern kann man sich weniger ›schützen‹ als vor Text. Der Comic-Körper nimmt sich selbstbewusst Raum, er stellt sich (*exhibition*istisch) aus und wird dadurch womöglich als die größere Provokation empfunden. Der Aphorismus von Barthes könnte als perfekte Überschrift für den autobiografischen Horror-Trip Killoffers dienen. Killoffer selbst bestätigt die psychoanalytische Lesart in einem Interview mit seinem englischen Verlag.[18] Die rauchenden, schwitzenden, stinkenden, kotzenden Versionen Killoffers, die ihm (dem Original, das natürlich auch schon eine Kopie ist) im Laufe seiner Reise begegnen, sind unheimliche Gestalten, die die Original-Killoffer-Figur – je exhibitionistischer und brutaler sie sich gebärden – zum ohnmächtigen Zuschauer mutieren lassen. Das erinnert an eine Aussage Kurt Röttgers, der in *Derridas Doppelgänger* feststellt:

> Von Anfang an steht der Doppelgänger neben mir und ich neben ihm, der ich sein Doppelgänger bin. Ohne ihn wäre ich kein Selbst, denn er, das bin ich ja selbst. Original und Kopie, diese anfängliche Unterscheidung entfällt, wenn die Origo schon gedoppelt ist. Gleichwohl ist es eine Bedingung für Originalität des Originals, daß sie kopierbar ist. Und: Bedingung der Kopie ist es, daß einer von uns, jedenfalls zeitweilig die Rolle des Originals zu spielen bereit ist. Aber wer denn? Nun, die postmoderne Antwort ist: die Position der Rolle des Originals wechselt, ist nicht festgelegt.

Killoffers Doppelgänger agieren im Alleingang, auf sie richtet sich der *unverwandte*, aber faszinierte Blick des Autobiografen. »Se dessiner autant, c'est pour essayer de disparaître«, erklärt Killoffer in einem Video-Interview die Motivation seines Leitmotivs (Killoffer/librairie mollat). Ziel der Zeichnung ist das Verschwinden (*disparaître*), übrig bleiben (*disparate*) Zeichen. Die Figur-Werdung auf Papier kann insofern im Dienste des psychoanalytischen Prozesses (der Distanzierung vom Selbstbild) stehen. Das Doppelgänger-Motiv ist nicht nur ein literarischer Topos, sondern gehört auch zum klassischen Repertoire der Comicautobiografie. Zeichnende Autoren wie Joann Sfar, Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim und Edmond Baudoin, vor ihnen auch Gotlib, und vor ihm Gustave Doré, haben immer wieder Gespräche zwischen Autor und Figur inszeniert bzw. einer Figur ein oder mehrere Alter Egos zur Seite gestellt. Killoffer geht jedoch besonders weit in seinem Bestreben, die Bedingungen von Identitätskonstruktionen und -inszenierungen auszutarieren. Wenn Trondheim zum Beispiel in der Auseinandersetzung mit sich selbst ein Gespräch mit mehreren seiner Doppelgänger inszeniert (Abb. 10), sind diese fein säuberlich aufgespalten in verschiedene Facetten seiner Persönlichkeit. Killoffers komplexe und anarchische Spiele mit seinen Avataren entsprechen hingegen eher der Vorstellung von Deleuze und Guattari vom Schizophrenen als Ideal des Unbewussten.[19] Seine *multiplen Persönlichkeiten* lassen sich unmöglich in Schubladen

BIN, EUH... C'EST P'TETRE UN PEU EXAGÉRÉ NON?
CHAIS PAS
EFFECTIVEMENT IL Y A EXAGÉRATION MAN.
ON LUI FAIT UN SALE COUP, IL LE REND 10 FOIS PLUS FORT.
IL EST EXCESSIF DANS SES RAISONNEMENTS ET SES ATTITUDES.
ET ALORS? S'FAIS C'QUE S'VEUT.
J'EMMERDE PERSONNE.
C'EST UN BON COPAIN DE JUSTICEMAN

Abb. 10: Ein Avatar pro Charakterzug, Doppelgänger à la Trondheim.

oder Raster einordnen. Sie sind ständig in Interaktion miteinander und definieren sich innerhalb dieser Dynamiken immer wieder neu. So beantworten sie die Frage, die am Anfang jeder autobiografischen Erkundung steht (Wer bin ich?), nicht mit *einer* Antwort, sondern illustrieren die Unmöglichkeit der einfachen (*ein-fachen*) Antwort. Stattdessen verweisen sie auf ihre Pluralität und (be)zeichnen ihre Ichs als losgelöste, autonome, herumtollende Akteure.

Endlich er selbst, unendlich oft

»C'est un terrain de jeu formidable«[20], sagt Patrice Killoffer in dem bereits zitierten Video-Interview über das Potential von Comics (Killoffer/librairie mollat). Dem Spieltrieb frönt er in *Apparitions* und *Tel qu'en lui-même enfin* (den implizit postulierten unendlichen Möglichkeiten entsprechend) auf sehr verschiedene Weise. Der formal durchgängig klar strukturierte Comic besteht aus verschiedenen Episoden, die sich stets aus einem Bild, das eine gesamte Seite einnimmt, und der gegenüberliegenden Seite, die in einen klassischen *gaufrier* aus 4x2 Panels eingeteilt ist, zusammensetzt. Im Stil der klassischen *newspaper comics* kündigt eine Kapitelüberschrift im ersten Panel auf der rechten Seite das jeweilige *Abenteuer* des *Helden* an, etwa »Killoffer en professeur«, »Killoffer en retard«, »Killoffer en blouse blanche«, »Killoffer en patron«.[21] Endlich Panels, endlich Struktur, endlich Ordnung und »endlich er selbst«, wie der Titel suggeriert? Nein. Jede Folge erweist sich trotz der Ankündigungen in den Überschriften als Antiklimax. Es gibt kaum klassische Handlung, sondern die Lesenden begegnen einem zerrauften, monologisierenden *poète maudit*,[22] der sich abwechselnd in seinem Größenwahn, seinen Abstürzen und seiner Resignation inszeniert (Abb. 11).

Seine Interaktionen mit anderen sind selten bedeutsam; im Kern sucht er in der Welt nur nach sich. Der zweite, textreichere und klassischer an Comic-Konventionen orientierte Band schließt sich insofern an die *Apparitions* an. Der Verlag *L'Association* beschreibt den Comic in seiner Ankündigung 2015 als »plongée dans la psychée, ô combien compliquée de l'auteur« (Dt.: »Eintauchen in die ach so komplizierte Psyche des Autors«, M. S.) und verweist darauf, dass der Titel ursprünglich anders lauten sollte: »L'ouvrage devait s'appeler ›KILLOFFER, en long, en large et en travers‹ puis ›KILLOFFER, en long et en large‹ pour finalement se nommer ›En KILLOFFER‹.«[23] Alle drei Titel spielen mit den Kapitelüberschriften von Killoffers Kolumne aus *Le Tigre* »Killoffer en …«. Während die ersten beiden Überlegungen allerdings in einem Wortspiel die Materialität des Comics, die räumliche Aufteilung der Seiten sowie die enge Fokussierung auf den dominanten Protagonisten thematisieren, rückt der dritte Titel zentrale Theoreme der Autofiktion in den Fokus. »En Killoffer« ist demonstrativ doppeldeutig: Er suggeriert, dass nicht nur *ein Blick auf*, sondern *ein Einblick in* Killoffers Körper und Geist ermöglicht wird. Parallel dazu untergräbt der Titel sich auch auf der Ebene der Wortbedeutung selbst: »En Killoffer« kann nämlich auch »als Killoffer« bedeuten, also *in der Rolle von Killoffer*. In dieser Variante werden wieder einmal Zweifel an der Authentizität der Erzählung und Assoziationen mit Rollenspielen und Maskentheater geweckt. *Endlich er selbst* ist er also auch hier nicht, dafür aber unendlich oft.

KILLOFFER
En Amateur
JE VAIS VOUS DIRE
À MON SENS, LE SUCCÈS NE S'ACCOMPLIT VRAIMENT QUE DANS LE PARTAGE
PAR EXEMPLE QUAND IL M'ARRIVE PLUS SOUVENT QU'À MON TOUR
DE ME FAIRE INTERVIEWER PAR UN PLUMITIF QUELCONQUE EN QUÊTE DE RECONNAISSANCE JOURNALISTIQUE
ET QUE SURGIT INÉVITABLEMENT LA QUESTION "KILLOFFER, QUEL CONSEIL DONNERIEZ-VOUS À UN AUTEUR DÉBUTANT ?"
UN DRINK FLORENT
JE RÉPONDS SANS COUP FÉRIR :
"QU'IL LE RESTE !"
RIEN DE PLUS SCLÉROSANT EN EFFET, POUR UN ARTISTE, QUE LES CERTITUDES.
"ALWAYS BEGINNER"
NE JAMAIS SE PRENDRE AU SÉRIEUX.
ÉCHEC ET MAT AU FAIT FLORENT
AH...
NE JAMAIS SE CROIRE ARRIVÉ !
C'EST LA RÈGLE
LA SEULE
MES PETITS

Abb. 11: Der unverstandene Poet und andere Killoffers

Die Selbsterkundung samt Selbstpotenzierung ist bei Killoffer immer auch eine Erkundung des Mediums, das als »terrain de jeu« und Experimentierfläche genutzt wird. Der angekündigte Auszug aus der OuBaPo-Anthologie illustriert diesen Punkt hervorragend

6
KILLOFFER
fait son
mor-
laque
● LE MORLAQUE est, comme son nom l'indique, un récit qui se «mord-la-queue», dont la fin se raccorde au début de façon à ce qu'il forme un énoncé infini (à la façon du marabout-bout de ficelle, etc.).
● AUJOURD'HUI: Killoffer propose un morlaque intitulé «Quête sans queue», assorti de quelques vers: «Puisqu'elles sont dépourvues de queue comme de tête/Le fin mot de cette histoire, pour le connaître/Par le bout qu'il vous plait, prenez la bête./Quelle est la narration qui s'en dépêtre?»
Je participe, donc je suis partout...
Je suis partout donc je ne suis nulle part
Je me débats donc je pense...
JE PENSE, DONC JE SUIS...
Je suis donc je change...
Je ne suis nulle part donc je ne suis pas...
Je me demande pourquoi je ne me demande pas...
Je change, donc je meurs...
Je meurs, donc je participe...
Je ne pense pas donc je suis un imbécile
Je suis un imbécile donc je suis heureux...

Abb. 12: Die unendliche Geschichte: Autobiografie hört nie auf, Comic auch nicht.

in nur einem Bild (Abb. 12): Während er einen gordischen Knoten wie ein Spielgerät reitet, stellt sich das Killoffer-Double im wahrsten Sinne des Wortes existentielle Fragen, dreht sich dabei jedoch – und diese Metapher wird entsprechend visualisiert – letztendlich im Kreis. »Je pense, donc je suis« heißt es oben links nach Descartes, »ich denke, also bin ich« (es bietet sich an, die Lektüre hier zu beginnen, da die Typografie in Majuskeln sich von den anderen absetzt und so auf sich aufmerksam macht). Dieser Cartesische Grund-Satz wird in Folge nach dem gleichen Muster variiert, z. B.: »ich bin, also verändere ich mich«, »ich denke nicht, also bin ich ein Idiot«, »ich bin ein Idiot, also bin ich glücklich«, bis es schließlich wieder von vorne losgeht. Nicht nur zeigt sich hier in verdichteter Form, inwiefern das Prinzip Comic auf der Wiederholung von Figuren basiert und so philosophische Grundfragen plakativ vermitteln kann – das Beispiel demonstriert auch den Spieltrieb, der der postmodernen Autobiografie zugrunde liegt, die Identität nicht-essenzialistisch als etwas Fluides, Hybrides, Multiples begreift. Die vermeintlichen Ebenbilder werden so zu *unverwandten* Fremd-Körpern, die kaum in die Diegese geschickt, ein Eigenleben führen. Sie sind zwar auf

Papier gebannt, aber noch lange nicht domestiziert. Im Comic haben sie ein prädestiniertes Zuhause gefunden. Da kann man schon mal mit Georg Seeßlen (2016, o. S.) ins Schwärmen geraten: »Der Comic ist die freieste Bildform, die wir kennen. Kein Code […] kann ihn zähmen, höchstens zu immer neuen Transformationen bringen. Ein ›systematischer Wahn‹ […] kann hier ungehindert zu einer Poetologie werden.«

Bibliografie

Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Éditions Points, 2015 [1975].

Barthes, Roland: Über mich selbst. Übers. v. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes und Seitz, 2019 [1978].

Chute, Hillary: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 [1972].

El Refaie, Elisabeth: Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Horstkotte, Silke / Pedri, Nancy: The Body at Work. Subjectivity in Graphic Memoir. In: Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. Hg. v. Maike Sarah Reinerth und Jan-Noël Thon. London/New York: Routledge, 2017, S. 77–91.

Killoffer, Patrice: Morlaque. In: OuPus 3. Les vacances de l'Oubapo. Hg. v. Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle. Paris: L'Association, 2000.

Killoffer, Patrice: 676 Apparitions de Killoffer. Paris: L'Association, 2002.

Killoffer, Patrice: 676 Erscheinungen von Killoffer. Übers. v. Kai Wilksen. Berlin: Reprodukt, 2007.

Killoffer, Patrice: [Killoffer] tel qu'en lui-même enfin. Paris: L'Association, 2015.

Killoffer/librairie mollat: Patrice Killoffer – tel qu'en lui-même enfin [Video]. In: mollat.com <https://www.mollat.com/videos/patrice-killoffer-tel-qu-en-lui-meme-enfin>. 04.11.2015. Letzter Zugriff am 29.09.2020.

Killoffer/Lucas, Déborah: Killoffer interviewed by Déborah Lucas. In: Typocrat.com <http://www.typocrat.com/Misc/killofferinterview.htm>. Dezember 2015. Letzter Zugriff am 28.09.2020.

Kristeva, Julia: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris: Éd. du Seuil, 1980.

Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris: Éd. du Seuil, 1975.

Man, Paul de: Autobiography as De-facement. In: Modern Language Notes 94 (1979), S. 919–930.

Neaud, Fabrice: Émile. In: editions-ego-comme-x.tumblr.com <https://web.archive.org/web/20100920163159/http://ego-comme-x.com/spip.php?article541>. 07.12.2009. Letzter Zugriff am 27.09.2020.

Röttgers, Kurt: Derridas Doppelgänger. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie 6 (2012), S. 131–153. Online abrufbar unter: <http://docplayer.org/18419742-Kurt-roettgers-derridas-doppelgaenger.html>. Letzter Zugriff am 29.09.2020.

Ryan, Johnny: The Comic Book Holocaust. Oakland: Buenaventura Press, 2006.

Schulz, Roland: Tausend Mal Ich. Warum das Leben gerade so oft gezeichnet wird. In: Jetzt.de <https://www.jetzt.de/textmarker/tausend-mal-ich-warum-das-leben-gerade-so-oft-gezeichnet-wird-378354>. 02.05.2007. Letzter Zugriff am 27.09.2020.

Seeßlen, Georg: Paranoide Sprechblase. Kleine Kulturgeschichte des Comics. In Spex.de. <https://spex.de/paranoide-sprechblasen-kleine-kulturgeschichte-des-comics>. 10.02.2016. Letzter Zugriff am 30.09.2020.

Smith, Sidonie / Watson, Julia: Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010 [2001].

Trondheim, Lewis: Approximativement. Paris: Éditions Cornélius, 2004 [2001].

Vivès, Bastien: Dans mes yeux. Tournai: Casterman, 2009.

Whitlock, Gillian: Autographics. The Seeing ›I‹ of the Comics. In : Modern Fiction Studies 4 (2006), S. 965–979.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Killoffer, Patrice: Six cent soixante-seize apparitions [de Killoffer]. Paris: L'Association, 2002, o. S.

Abb. 2: Killoffer, Patrice: [Killoffer] tel qu'en lui-même enfin. Paris: L'Association, 2015, o. S.

Abb. 3: Patrice Killoffer (2004). In: <https://de.wikipedia.org/wiki/Patrice_Killoffer>. Letzter Zugriff am 30.09.2020.

Abb. 4: Screenshot Videointerview mit Patrice Killoffer (2015). In: Killoffer/librairie mollat: Patrice Killoffer – tel qu'en lui-même enfin [Video]. In: mollat.com <https://www.mollat.com/videos/patrice-killoffer-tel-qu-en-lui-meme-enfin>. 04.11.2015. Letzter Zugriff am 29.09.2020.

Abb. 5: Ausschnitt aus: Killoffer, Patrice: [Killoffer] tel qu'en lui-même enfin. Paris: L'Association, 2015, o. S.

Abb. 6: Killoffer, Patrice : Six cent soixante-seize apparitions [de Killoffer]. Paris: L'Association, 2002, o. S.

Abb. 7: Killoffer, Patrice : Six cent soixante-seize apparitions [de Killoffer]. Paris: L'Association, 2002, o. S.

Abb. 8: Killoffer, Patrice : Six cent soixante-seize apparitions [de Killoffer]. Paris: L'Association, 2002, o. S.

Abb. 9: Ryan, Johnny: The Comic Book Holocaust. Oakland: Buenaventura Press, 2006. Auch online. <http://www.hoodedutilitarian.com/2012/09/every-autobiographical-comic-ever/>. Letzter Zugriff am 28.09.2020.

Abb. 10: Trondheim, Lewis: Approximativement. Paris: Éditions Cornélius, 2004 [2001], S. 85.

Abb. 11: Killoffer, Patrice: [Killoffer] tel qu'en lui-même enfin. Paris: L'Association, 2015, o. S.

Abb. 12: Killoffer, Patrice: Morlaque. In: OuPus 3. Les vacances de l'Oubapo. Hg. v. Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle. Paris: L'Association, 2000.

1] Dass beide Comics nicht paginiert sind, gibt auch Aufschluss über das Wesen von Killoffers Erzählweise. Seitenzahlen sind paratextuelle Markierungen, die einen linearen Aufbau suggerieren. Insofern ist der Verzicht auf sie nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine inhaltliche Entscheidung.

2] Das erste Werk von 2005 ist zwei Jahre später unter dem Titel *676 Erscheinungen von Killoffer* auch auf Deutsch erschienen. Das zweite, deutlich textlastigere Werk liegt bislang nicht in deutscher Übersetzung vor.

3] »All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird« (Barthes 2019, n.p.).

4] »FÜR KILLOFFER ohne den dieses Werk nicht möglich gewesen wäre« (Übersetzung M.S.).

5] In Frankreich ist schon lange und in Deutschland immer häufiger die Rede von der Autofiktion, die explizit mit der Reibung von Fakt und Fiktion in autobiografischen Erzählungen experimentiert. Für autobiografische Comics allgemein gilt: Dem vermeintlichen Objektivitätsanspruch der Autobiografie stellt sich die Bildebene nicht nur durch die zwangsläufig durch den Zeichenprozess erfolgende Abstraktion radikal in den Weg. Immer ist das Bild nur eine Annäherung und Übersetzung, ein Zeichen, das auf ein Referenzobjekt in der Außenwelt verweist. Dies gilt für Sprache ebenfalls; sie ist Medium und damit uneindeutig. Das Comicbild lädt aber sehr unmittelbar zum *Realitätscheck* ein; dass die Figuren schon optisch wenig mit ihren Schöpfern gemein haben ist offensichtlich.

6] In Anlehnung an den *pacte romanesque* und *pacte autobiographique* (Lejeune) schlage ich einen autofiktionalen Pakt vor, mit dem eine semi- oder pseudoreferentielle Lesart angestrebt wird. Die Autobiograf_innen verwischen Fakten und Fiktion, legen Spuren und ermöglichen es den Lesenden, in eine Detektivrolle zu schlüpfen.

7] (Self) life writing bietet sich als Sammelbegriff für verschiedene Formen auto/biografischen und autofiktionalen Schreibens an. Genutzt wird er z. B. von Sidonie Smith und Julia Watson (Smith/Watson).

8] Gillian Whitlock hat den Begriff *Avatar* aus dem Kontext der Computerspiele auf den Comic übertragen. Es handelt sich beim Avatar um eine künstliche, grafisch animierte Figur, in deren Rolle der Spieler in der virtuellen Welt schlüpft. Die Parallelen zum Comic sind deutlich, da der Comic-Autor gleichsam eine virtuelle, fiktionale Variante seiner selbst entwirft. Der Autor-Avatar wird dann auch für den Leser zum Avatar, der je nach Blickführung die Perspektive der Figur einnimmt (vgl. Whitlock).

9] Mir sind lediglich zwei autobiografische Comics bekannt, die ganz auf die Darstellung der autobiografischen Figur verzichten, also ohne den autobiografischen Körper auskommen: Fabrice Neauds *Émile* rekapituliert die Geschichte einer unerfüllten Liebe, ohne dass der

Liebende (Fabrice) im Bild zu sehen ist. Der 32 Seiten lange Comic wurde 2000 im Magazin des Verlages *ego comme x* veröffentlicht; mittlerweile ist er auch auf der Verlags-Homepage zu finden: <https://web.archive.org/web/20100920163159/http://ego-comme-x.com/spip.php?article541> (letzter Zugriff: 27.09.2020). Bastien Vivès erzählt in *Dans mes yeux* (dt. *In meinen Augen*; 2009) ebenfalls von einer unerfüllten Liebe; die Lesenden betrachten die geliebte Person, die bereits das Cover schmückt, »durch seine Augen«.

10] Am prominentesten äußerte die Zweifel an der authentischen Autobiografie Ende der siebziger Jahre wohl Paul de Man in seinem Essay *Autobiography as De-facement*. Gleichwohl betonte er das ludische Potential autobiografischer Versuche, das der deutsche Titel des Essays – *Autobiographie als Maskenspiel* – hervorhebt.

11] Daran schließen sich zahlreiche spannende Fragen an: Wirkt eine Autobiografie, die mit einem eher fotorealistisch oder zumindest (wieder)erkennbaren autobiografischen Avatar ausgestattet ist, authentischer oder ernsthafter in ihrem Bestreben dem echten Leben gerecht zu werden als eine, in der sich der Autobiograf als Strichmännchen, als anthropomorphes Wesen oder gleich als Tier inszeniert? Oder ist die Entscheidung für die Gestaltung des Avatars lediglich eine Frage des künstlerischen Idiolekts (d. h. Autor_innen wie etwa Lewis Trondheim, die in ihren fiktionalen Werken mit Tierfiguren arbeiten, behalten diesen Stil im Autobiografischen bei)?

12] El Refaie nennt fünf Strategien der Authentizitätsperformance in autobiografischen Comics (El Refaie, 135–178), zwei davon, nämlich »Visual Style and authentication« und »Authentication through ›making strange‹« lassen sich explizit auf den persönlichen Zeichenstil beziehen. Der individuelle Zeichenstil wirkt privat und dadurch echt; Verfremdungseffekte, wie die im Comic stattfindende Offenlegung der gewählten Darstellungsmodi (also selbstreflexive Strategien) erhöhen das Vertrauen der Rezipient_innen. Inspiriert vom kanadischen Soziologen Erving Goffman konstatiert El Refaie, dass die autobiografische Darstellung einer Theaterinszenierung oder Performance gleiche, die sich immer an den entsprechenden Kontext anpasse. Diejenigen Charakteristika des Comics, die dem Publikum als weniger steuerbar erscheinen, wie eben die persönliche Handschrift, nähmen die Lesenden als besonders authentisch wahr – entsprechend der Unterscheidung, die Goffmann zwischen »expression given« und »expressions given off«, also den bewusst eingesetzten Inszenierungen und den weniger gut regulierbaren Indizien wie Mimik und Gestik einführt (El Refaie, 140 f.).

13] Die Vielzahl autobiografischer Comics in ihren verschiedenen Spielarten steht einer systematischen Beantwortung dieser Fragen entgegen. Es lässt sich aber leicht aufzeigen, dass allzu kurze Rückschlüsse wie etwa Tierchen-Avatar gleich humoristischer, wenig introspektiver Comic vermieden werden sollten; man denke etwa an Art Spiegelmans *Maus*.

14] Die OuBaPo (Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle) wurde 1992 (u. a. von Killoffer) gegründet. Der Werkstattcharakter (*Ouvroir*) ist programmatisch: In allen *Ou-X-Pos*, von denen die (von Queneau und Perec initiierte) OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) sicherlich die bekannteste ist, machen es sich die in ihr versammelten Künstler_innen zum Ziel, die Möglichkeiten ihres Mediums mit Hilfe von selbst auferlegten Einschränkungen (*contraintes*) auszuloten. Diese Einschränkungen können thematischer oder stilistischer Natur sein. Resultate sind zum Beispiel Comics, die ohne Text auskommen, Wende-Comics (die sich von vorne wie hinten lesen lassen) und kondensierte Comics (deren Vorlage auf die wesentlichen Momente reduziert wurde).

15] »Das (autobiographische) Tagebuch ist heute jedoch diskreditiert. Überkreuzspiel: im 16. Jahrhundert, als man ohne Abneigung zu schreiben begann, nannte man das ein *diaire*: *Diarrhöe* und *glaire* (Schleim).« (Barthes 2019, 113).

16] Aus dem Lat.: *abiectus* (niedrig, gemein, verworfen, nachlässig hingeworfen). Der Begriff der Abjektion / des Abjekten wurde von Julia Kristeva 1980 in *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection* populär gemacht. Er bezeichnet vereinfacht gesagt all das, was gemeinhin Ekel, Aversion und damit zusammenhängend Angst hervorruft.

17] Die Balladen von François Villon, die Lyrik der Beat-Generation oder aber die Romane von Henry Miller, Charles Bukowski und Virginie Despentes zeugen von der Lust an der Körperlichkeit in all ihren Facetten. Dem zugrunde liegt nicht (nur) die Freude an der Provokation, sondern sicher auch die Faszination für das Wilde, Raue, Unzensierte, Ungezügelte, kurzum: das (vermeintlich) Natürliche.

18] »The first thing humans produce is crap. Autobiography is a bit like saying ›look at how beautiful my crap is‹. All this excrement is an expression of self-hatred. You shit yourself, you purge yourself. In comics, the panels system is also a system of retention and expulsion. Comics also have a lot to do with childhood. Crap interests me because as a child I often shit [sic] my pants. Actually, it was because I refused to go and shit. I held it all in. Psychologists say children do that to make their parents understand that they're in the shit.« (Killoffer/Lucas).

19] Ihrer Theorie zufolge wird das psychoanalytische Motiv vom Ödipus der Komplexität der modernen Gesellschaften nicht gerecht. Der Typus des Schizophrenen soll das Denken von einengenden autoritären Strukturen befreien.

20] Dt.: »Das ist ein fabelhafter Spielplatz.«

21] Dt.: »Killoffer als Lehrer«, »Killoffer mit Verspätung«, »Killoffer im weißen Kittel«, »Killoffer als Chef«.

22] *Les poètes maudits* war ursprünglich der Titel eines Werkes von Paul Verlaine von 1884 über Tristan Corbière, Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé. Der *poète maudit* (im Sg.) hat sich aber selbstständig gemacht und bezeichnet seitdem allgemein den unverstandenen und verkannten Dichter, der eine Existenz am Rande der Gesellschaft führt und sich von ihren Konventionen befreit hat.

23] »Das Werk sollte zunächst ›KILLOFFER, lang und breit und kreuz und quer‹ heißen, dann Killoffer, lang und breit‹ und dann schließlich Als Killoffer‹.« (Übersetzung M. S.). Die Verlagsankündigung findet sich beispielsweise hier: <https://www.bandedessinee.info/En-Killoffer-bd> (letzter Zugriff am 30.09.2020).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Entfaltungen

Alternde Körper im Comic

Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Berlin)

Comics präsentieren bekanntlich bei weitem nicht nur attraktive und mit großer Handlungsmacht ausgestattete Körper – aber wie sieht es speziell mit alternden, alten oder gar hochaltrigen Körpern aus? Seit Jahrzehnten beschäftigen sich zahlreiche Disziplinen mit der gelebten Erfahrung und mit kulturellen Bildern des Alterns und Alters. Dabei lässt sich seit den 1960er Jahren eine zunehmende Abkehr von einem Defizitmodell hin zu einer an Kompetenzen orientierten Sichtweise feststellen sowie seit den 1990er Jahren ein Verständnis von Alter als sozial konstruierter Differenzkategorie, die mit anderen Konzepten der Identitätszuschreibung – beispielsweise *gender*, *race* und *dis/ability* – interagiert. Ohne die Materialität körperlicher Veränderungen in Abrede zu stellen, konzentrieren sich sozialkonstruktivistische Perspektiven auf Verfahren des *doing age*, nehmen also die performative Herstellung von kulturellen und individuellen Altersvorstellungen und -praktiken in den Blick (vgl. Schroeter). Aktuelle empirische Untersuchungen und theoretische Reflexionen stammen u.a. aus Altersforschung, Soziologie und Medizinethik, Psychologie, (kritischer) Gerontologie, Geriatrie und Pflegewissenschaft, Kultur- und Literaturwissenschaft, Kunst- und Medienwissenschaft, Age Studies und Visual Aging Studies (vgl. u.a. Berner et al.; BMFSFJ; Hartung 2015; Mehlmann, Ruby; Reitinger et al.; Twigg/Martin). Dass sich auch die Comicforschung mit Altersbildern (im visuellen wie auch konzeptionellen Sinne) beschäftigt, wäre also zu erwarten; allerdings liegen hier erst wenige Einzeluntersuchungen vor (vgl. Haverkamp, Kuhle, Müller).[1] Ich möchte zu diesem vergleichsweise ›jungen‹ Forschungsfeld beitragen und dabei zwei Thesen entwickeln.

Vielfältige Körperlichkeiten: Individualität und Handlungsspielräume des Alter(n)s

Comics tragen *erstens* zu einer Vervielfältigung von kulturellen Narrativen und medialen Bildern des Älter-Werdens und Alt-Seins bei. Sie präsentieren sogenannte junge Alte (also *best agers*) und hochbetagte Protagonist_innen, und sie tun dies meist, aber nicht aus-

schließlich wohlwollend-affirmativ. Dabei stehen sie in einem Dialog mit Vorstellungen und Visualisierungen unserer medial geprägten Kultur, in der alte Menschen als rüstige Rentner, lebenserfahrene und deshalb weise Ratgeber und liebevoll-fürsorgliche Verwandte zu finden sind; gelegentlich als lüsterne, schrullige, geizige oder missgünstige Alte; oder als hinfällige, verwirrte Pflegebedürftige und auch als Sterbende. Comics greifen viele dieser Bilder des Alter(n)s auf, überspitzen und überzeichnen sie gelegentlich ironisch, plädieren aber überwiegend für rücksichtsvolle und zugewandte Formen der Interaktion. Vor allem aber arbeiten sie daran, den gezeichneten und erzählten Figuren eine unverwechselbare Vergangenheit und Identität zu verleihen und ihre Handlungsfähigkeiten und -spielräume auszuloten.

Diese Vervielfältigung und Individualisierung geschieht, so meine *zweite* These, stark durch die Ausgestaltung der jeweils spezifischen Körperlichkeit der Comicfiguren. Dies ist insofern naheliegend, als der Körper ein zentraler Ort ist, an dem und in dem Alterungsprozesse erfahren werden. Der US-amerikanische Soziologe Edward H. Thompson (47) erläutert:

> Bodies matter, including the aging body. […] [I]t is the medium through which we experience growing older; it is always unfinished; it mediates social relations; […] it continues to have the capacity to surprise […]; it can be unruly […]; it is phenomenologically both 'me' and 'not really me'.

Dies hat auch Auswirkungen darauf, wie in unserer Kultur von alternden und alten Körpern erzählt wird, und welche Körperbilder Comics in Bild und Text entwerfen (vgl. El Refaie; Hartung 2018; Klar). Anhand eines Panoramas deutsch-, englisch-, französisch- und spanischsprachiger Beispiele untersuche ich im Folgenden, wie Comic-Protagonist_innen als alt markiert werden; wie diese Markierung mit anderen Zuschreibungen (wie sexuelle Orientierung, soziale Herkunft oder körperlich-geistige Fähigkeiten) interagieren; wie einzelne Figuren ihr Alter – oder ihre Vorbehalte gegen eine Betrachtung als ›alt‹ – performativ herstellen und dabei im Sinne eines *ageing trouble* (Haller) auch unterlaufen und verändern; und welche ästhetischen, ethischen und gesellschaftspolitischen Aspekte mit der Darstellung von alternden Körpern im Comic einhergehen. Dabei gehe ich mit Sabine Kampmann (13) davon aus, dass »Bilder des Alters« nicht lediglich Symptome geschlechterspezifischer kultureller Konzepte und gesellschaftlicher Handlungsweisen sind, sondern auch »Produzenten von Alters(vor)bildern«.

Kontinuitäten und Brüche: Visualisierung von Alterungsprozessen und Konfrontation mit dem eigenen Körper

Idealtypische Entwicklungen eines Lebens werden in der westlichen Kultur häufig analog zum Jahreslauf dargestellt: Die Jugend wird dem Frühling zugeordnet, der Herbst steht für Reife, aber auch sich andeutenden Niedergang, der Winter für Erstarrung und Tod, also die Phase des hohen Alters. Der Verweis auf zyklische Prozesse der Natur vermittelt dabei

Unausweichlichkeit, aber auch einen gleichbleibenden Rhythmus und eine gewisse Hoffnung: Das Leben geht weiter und in der nächsten Generation beginnt der Kreislauf aufs Neue. Der ein einziges ›Blatt‹ umfassende Comic *Tick Tock*, den der Londoner Illustrator John Cei Douglas 2014 in der Zeitschrift *Off Life* sowie online veröffentlichte, greift dieses kulturelle Muster auf, um Entwicklungs- und Alterungsprozesse zu vermitteln (Abb. 1). In der im Internet verfügbaren Version ist links oben ein kleines Haus in herbstlicher Natur zu sehen, aus dessen Schornstein Rauch aufsteigt; rechts unten steht dasselbe Haus in einer Winterlandschaft, und obgleich die Helligkeit von Tür und einem der Fenster vermitteln könnte, dass es bewohnt ist, dringt kein Rauch aus dem Schornstein, so dass es einen verlassenen Eindruck hinterlässt. Verknüpft sind Eingangs- und Abschlusspanel durch die Geräuschwörter »Tick« und »Tock«, die onomatopoetisch auf eine Uhr verweisen und damit das in den Bildern dargestellte Verrinnen von Zeit auf der Ebene der Schrift bestätigen. Auch die gezeichneten Körper verändern sich, wobei sich der Zeitrahmen – anders als bei den Wörtern »Tick« und »Tock« – über Jahre erstreckt: Aus dem Mann mit Aktenkoffer in der zweiten Panelreihe wird ein erst grauhaariger und dann kahlköpfiger Alter; aus dem Jungen mit Teddybär in der dritten Reihe ein Erwachsener, dessen Physiognomie derjenigen

Abb. 1: Verrinnende Zeit in John Cei Douglas' *Tick Tock*.

des zuerst eingeführten Mannes ähnelt. Das Besondere an diesem Comic ist, dass viele der Panels horizontal gelesen werden können, zugleich aber auch vertikale Bezüge möglich sind, beispielsweise zwischen den drei Panels mit Grabstein. Weil in der Logik des Comics räumliche Anordnungen für zeitliche Verhältnisse stehen, gerät in *Tick Tock* – wie Neal Curtis herausgearbeitet hat – durch Rückverweise und Vorausschau die Chronologie des Erzählten in Bewegung. Im Kontext der Erstveröffentlichung auf zwei Zeitschriftenseiten wird der Erzählbogen zwischen Herbsthaus und unglücklich schauendem Paar auf der ersten Seite sowie Greis im Rollstuhl und Winterhaus auf der zweiten Seite aufgespannt, so dass Erwachsen- und Älterwerden noch stärker als Verlusterfahrung erscheint. Der Lauf der Zeit ist unabwendbar, aber Familienähnlichkeiten und wiederholtes Totengedenken – der Schatten eines Friedhofbesuchers auf dem Grabstein, der Blumenstrauß vor ihm – haben auch etwas Tröstliches. Curtis spricht in seiner Analyse von einem »multiframe of both page and double page« und feiert *Tick Tock* und den Comic allgemein als »the art of co-presence«. Tatsächlich verdeutlichen die sich immer ähnlicher werdenden Gesichter von Vater und Sohn, dass der Comic individuelle Alterungsprozesse und deren generationsübergreifende gesellschaftliche Einbettung ebenso thematisieren kann wie die Gegenwärtigkeit des Vergangenen.

Der alte Mann im Rollstuhl in *Tick Tock* passt zu etablierten Alters-Ikonographien: Comics zeigen häufig technische Hilfsmittel wie Gehstock, Rollator und Klinikbett oder setzen körperliche Details wie faltige Gesichter, kahle Köpfe, knotige Hände, schlaffe Brüste, Speckröllchen beziehungsweise ausgemergelte Körperpartien und gebeugte Rücken in Szene. Diese Darstellung von Alter über Körperzeichen oder Signale eingeschränkter Bewegungsfähigkeit geht häufig mit einem Blick von außen einher, der nachsichtig, desillusioniert oder gnadenlos verachtend sein kann. Dazu trägt auch die Konfrontation mit dem Altern durch einen Vergleich mit Fotos aus der Vergangenheit bei. Der 2018 erschienene Comic *L'obsolescence programmée de nos sentiments* des französischen Autors Zidrou und der niederländischen Illustratorin Aimee de Jongh greift dieses Motiv auf und verbindet die Wahrnehmung des ›anderen‹ mit derjenigen des eigenen Körpers.[2] Der Comic erzählt die Liebesgeschichte des 58-jährigen verwitweten Möbelpackers Ulysses Varennes, der gerade in Frührente geschickt wurde, und der 61-jährigen alleinstehenden Méditerranée Solenza, die in einer Kleinstadt ein Käsegeschäft führt, in ihrer Jugend allerdings Wäsche- und Aktmodell war. 1974 schaffte sie es – wie sie ihrem neuen Verehrer selbstbewusst erzählt – auf das Cover des französischen Herrenmagazins *Lui*.

Ulysses besorgt sich daraufhin genau diese Ausgabe, und wir sehen ihn beim Betrachten des Heftes, dessen Innenseiten Nacktfotos von Méditerranée als junger Frau zeigen dürften (Abb. 2). Seine Reaktion auf den erotischen Körper der neuen Bekanntschaft ist allerdings nicht von Bewunderung oder gar Lust geprägt, sondern eher von Bestürzung. Ist es Fassungslosigkeit über die Vergangenheit – oder die Gegenwart? Während die Bilder der jungen Frau den Comic-Leser_innen vorenthalten werden, sehen wir Méditerranée auf der rechten

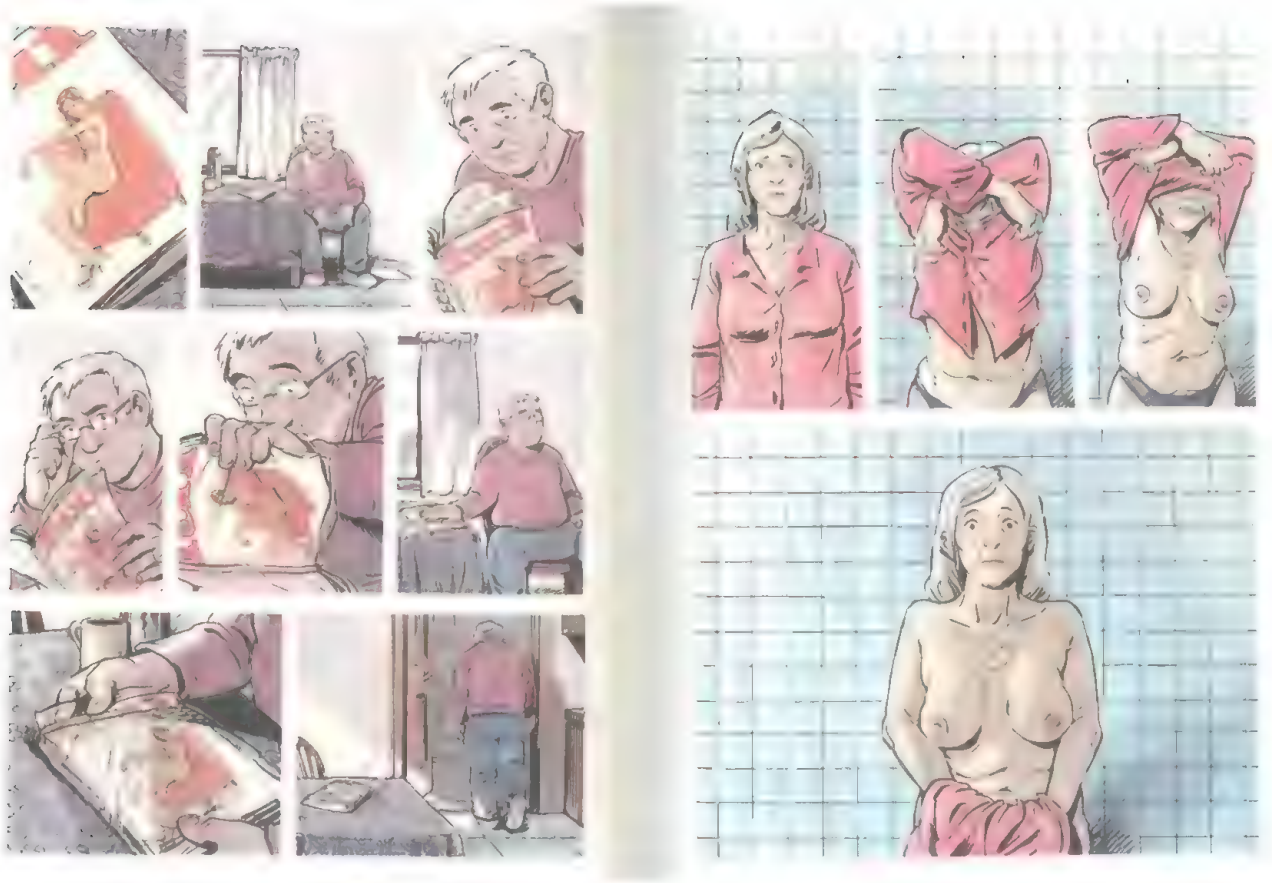


Abb. 2: Blicke auf den jungen anderen und den älter gewordenen eigenen Körper.

Doppelseite als reife Frau, die sich vor einem Spiegel – und dabei auch vor uns – entkleidet, so als würde die neue Liebe eine kritische Überprüfung des eigenen Körpers erfordern. Das Erschrecken über die Diskrepanz zwischen vergangener und gegenwärtiger Körperlichkeit wird durch den ähnlichen Gesichtsausdruck der beiden frisch Verliebten vermittelt; dabei fungieren Fotos und Spiegelbild gleichermaßen als ›Medien der Wahrheit‹ angesichts des Alterns. Allerdings erweckt der Comic den Eindruck, das Altern wiege für eine Frau besonders schwer: Méditerranée bezeichnet sich als jene »sorcière« (ebd., 76), also Hexe, vor deren Anblick sie sich als kleines Mädchen gefürchtet hatte und geht weitaus schärfer mit sich ins Gericht als Ulysses mit sich, der als rundlicher älterer Mann im Bad zwar über die verrinnende Zeit nachdenkt, an seinem Körper aber nichts auszusetzen hat (ebd., 30).

Ganz in diesem Sinne widmet sich der Comic ausschließlich Méditerranées analysierendem Blick auf den eigenen Körper (Abb. 3). Die Pastelltöne der vorausgegangenen Seite sind auf den Folgeseiten ins Gräuliche abgedimmt; statt des ganzen Körpers zeigen und *erschaffen* die 16 Einzelpanel Fragmente des alternden Körpers, also ausschnitthafte Nahaufnahmen, die vom Auge bis zum Fuß reichen und u. a. hängende Brüste, erschlaffte Bauchpartien und Gesichtsfalten ins Visier nehmen. Medien- und Kunstwissenschaft haben wie-

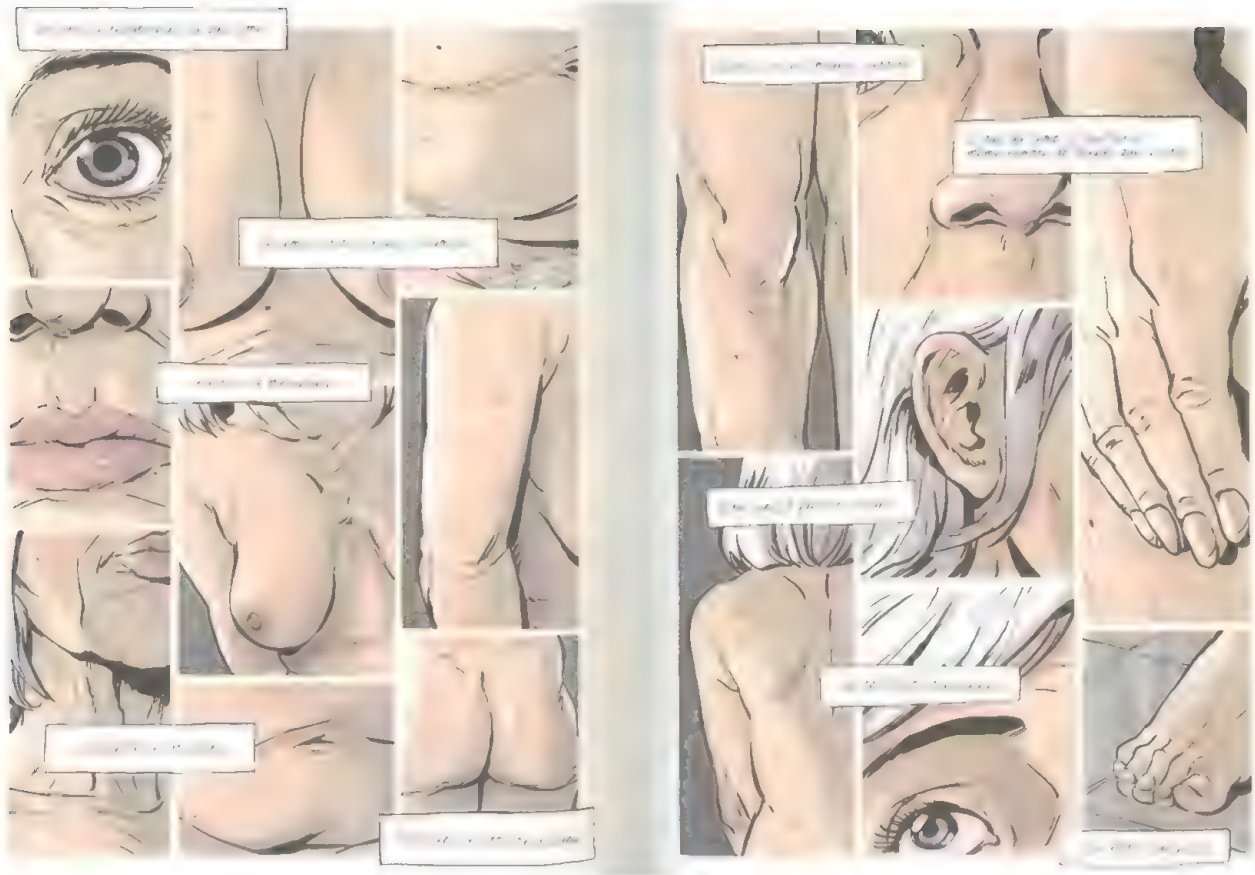


Abb. 3: Partialisierung und Selbstobjektivierung.

derholt einen partialisierenden (und tendenziell männlichen) Blick auf Frauen kritisiert, der den weiblichen Körper zum Objekt degradiere. Genau solch ein Blick wird hier auf der Bildebene vorgeführt, was einerseits darauf verweist, dass Méditerranée die gegenderten Sehgewohnheiten internalisiert hat, andererseits aber auch den Eindruck erweckt, dass es zu dieser kulturell etablierten fragmentierenden Wahrnehmung (der die Panelstruktur folgt, so dass die Leser_innen zu einer Art Komplizenschaft gedrängt werden) keine Alternative gäbe.[3] Als Subjekt sieht Méditerranée – vergleiche das Auge im Einstiegspanel –, aber zugleich ist sie selber als Objekt einer – ihrer eigenen – kritischen Betrachtung ausgesetzt. Auf der Textebene kommentieren drei Sätze, die vermutlich Méditerranées Gedanken wiedergeben, das Gesehene: »Le corps se résigne plus vite que l'âme. / Le temps le ride, l'injure, l'humilie … / … le varice, le ménopause … / … l'essouffle, le caricature … / Il fait avec, le corps, beau joueur. // L'esprit, lui, est mauvais pendant. / Il met du temps à souffler le même nombre de bougies que le corps. / Il ne conçoit que par à-coups … / … par révélations douloureuses … / … par effrois successifs.« (ebd., 74–75).[4] Diese melancholische, ja alarmierte Überzeugung einer Körper-Geist-Trennung behauptet eine Diskrepanz zwischen schnellerem fleischlichem Altern, das der »tapfere Körper« erdulde und akzeptiere, und verzögerter geistig-seelischer

Einsicht. Das funktioniert für Leser_innen allerdings auf der Textebene überzeugender als auf der Bildebene, denn dass es sich bei Méditerranée um eine immer noch attraktive Frau handelt, wird u. a. an ihren mandelförmigen Augen und den vollen Lippen deutlich. Letztlich widerlegt der Comic den kulturellen Topos einer Kluft zwischen einem jung gebliebenen – oder sich als jung wähnenden – Geist (Stichwort: man ist so alt, wie man sich fühlt)[5] und einem Körper, der den Verfall erleidet und im positiven Sinne annimmt; zumindest verkompliziert der Comic diesen Topos. Denn *L'obsolescence programmée* zeigt, dass nicht nur die Gefühle von Ulysses und Méditerranée jung und leidenschaftlich geblieben sind, sondern auch ihre Körper – es scheint sogar, als könne der Geist den Körper verjüngen.

Sex im Zeitalter von Meno- und Andropause: Spätes Erblühen oder frühes Welken?

Positive und unverblümte filmische Darstellungen von Sex im Alter finden sich u. a. in Andreas Dresens Spielfilm Wolke 9 (D 2008) über die Leidenschaft zwischen einer 70-jährigen verheirateten Frau und ihrem fast 80-jährigen Liebhaber sowie in Bruce LaBruces Gerontophilia (CAN 2013) um die homosexuelle Beziehung zwischen dem Bewohner eines Seniorenheims und einem jungen Krankenpfleger. Auch in deutschsprachigen Gegenwartsromanen werden vermehrt betagtere Liebende entworfen, beispielsweise in Monika Marons *Animal triste* (1996) und Annette Pehnts *Haus der Schildkröten* (2006) (vgl. Seidler). In *L'obsolescence programmée de nos sentiments* wird der Liebesakt zwischen Méditerranée und Ulysses bereits auf den Seiten vor Beginn der eigentlichen Geschichte angedeutet und später auf zwei Doppelseiten (ebd., 98–101) entfaltet, von denen hier die erste und die letzte Seite zu sehen sind (Abb. 4). Während das erotische Vorspiel (ebd., 96–97) die bekleideten Körper im Stil der bisherigen Seiten präsentiert, sind die panellosen und sich einander z. T. überlappenden Bilder des Liebesspiels in zarten Braun- und Beigetönen gehalten, die zunehmend blasser werden. Dieser Weichzeichner-Effekt, der zu einer visuellen Verjüngung der Körper beiträgt, ist nicht unproblematisch: Einerseits feiert der Comic die attraktiven Körper zweier Liebenden um die 60, und im Gegensatz zur Spiegelszene wird die Frau hier nicht vollends entblößt. Andererseits vermittelt die wiederholte Darstellung agiler Körper in verschiedenen anmutigen Posen den Eindruck, dass sexuelles Begehren von älteren Körpern nicht auf explizite und realistische Weise gezeigt werden kann, selbst wenn es sich um attraktive *best agers* handelt. Damit zeigt der Comic weder Bilder, die sich den Alters- und Geschlechtsnormen der Gattung Akt widersetzen würden, noch »skandalöse Körper«, wie sie Kampmann (35) an Beispielen der zeitgenössischen Fotografie analysiert.

Zu dieser Vermeidungsstrategie passt, dass Sexualität in *L'obsolescence programmée* letztlich als reproduktiv entworfen wird und – trotz der Irritation der Liebenden wie auch ihres Umfelds – möglicherweise gerade deshalb (oder: nur deshalb) akzeptabel ist. Beim ersten Kuss

Abb. 4: Sex zweier *best agers*.

(Zidrou/de Jongh, 88) bemerkt Méditerranée, dass sie eine spontane Blutung hat;[6] kurz darauf ist sie schwanger, und der Comic endet mit dem Paar, das sich über ihren prallen Babybauch freut (ebd., 141). Während Bernd Weigand in einer Rezension dieses Happy End vergleichsweise freundlich als »kuriosen, märchenhaften Touch« deutet, erscheint mir die Tatsache, dass die Attraktivität der sexuell aktiven älteren Frau erstens durch ihre frühere Modelkarriere und zweitens durch Rückkehr zu Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit abgesichert werden muss, eher bedauerlich, weil der Comic damit noch im Rahmen einer durchaus emanzipativen Geschichte letztlich kulturelle Klischees wiederholt (vgl. Draesner, o. S.).

Dass der Sprung aus der Menopause zurück in eine fruchtbare Lebensphase dem natürlichen Lauf der Dinge widerspricht, kleidet der entgeisterte Ulysses in die Frage »Depuis quand les feuilles d'automne remontent-elles dans les arbres?!?« (Zidrou/de Jongh, 90).[7] Der Kölner Comiczeichner Ralf König, selbst mittlerweile 60-jährig, greift auf einen ähnlichen Jahreszeiten-Topos zurück, wenn er in *Herbst in der Hose* (2017) mit schwarzem Humor die männlichen Wechseljahre – also die Andropause – seines bekannten schwulen Paares Konrad und Paul und deren *community* beschreibt. Das ungleiche ›Knollennasen-Paar‹ – laut König »der

gutbürgerliche, kultivierte Klavierlehrer« und die »kleine geile Ledersau« (Feddersen, o. S.) – hadert mit der Abnahme von körperlicher Attraktivität und sexueller Libido. Auf der Homepage des Künstlers wird der Comic mit feiner Selbstironie als »Werk der Reife« und »unverlogene Auseinandersetzung mit dem Unvermeidlichen« charakterisiert (König, o. S.).

Bereits das Cover verbindet Pauls verzweifelte Befragung des eigenen Gemächts mit Figuren aus dem Chor eines griechischen Dramas, also Persönlich-Intimes mit Mythisch-Dramatischem. Der Comic selbst setzt diese Doppelperspektive fort, indem er das sommerlich-entspannte Paar, das mit seinen gut 50 Jahren schon ein wenig aus der Form geraten ist, mit dem Titelblatt des fiktiven Lustspiels »Die Falten« vom natürlich ebenfalls fiktiven Dichter Haematokrit kombiniert (wobei es sich bei diesem Begriff eigentlich um eine Maßeinheit handelt, die den Anteil fester zellulärer Bestandteile, meist roter Blutkörperchen, am Volumen des Blutes bezeichnet) (König, 39). Der angekündigte letzte Gesang endet mit der Bitte des an Penisse erinnernden Chors, Zeus möge vor dem »Grausen« der »Andropausen« bewahren (ebd., 45). Natürlich vergeblich; stattdessen erzählt der Comic vor allem aus Pauls Perspektive von der zunehmenden Verspießerung des schwulen Freundeskreises und den krankheitsbedingten Einschränkungen früherer Lover. Zumindest einerseits. Denn andererseits setzt *Herbst in der Hose* einen entschiedenen Kontrapunkt zu den meisten der hier vorgestellten Comicfiguren, die in heteronormativen Strukturen leben, indem er den alternden schwulen Freundeskreis als Ort der Solidarität feiert.

So gewährt der Comic auf den letzten Seiten einen Ausblick auf das »fünfzigste Beziehungsjubiläum« des Paars (ebd., 161), das, wie es lapidar heißt, »wenig später« (160) in einem Senioren-Wohnheim stattfindet. *Herbst in der Hose* zeigt nicht nur ikonisches Altersmobiliar wie Rollator und Rollstuhl, sondern – als Auftakt zum Viagra-gestützten bandscheibenfreundlichen Sex von Konrad und Paul – einen Seniorentanz mit zwei jungen Männern als Anleiter (Abb. 5). Einerseits verleiht der in großen Lettern präsentierte Songtext »If I could turn back time« (ebd., 161) von Cher, einer Schwu-

UND DIE HÄNDE ZUM HIMMEL!
GUT FÜR DIE DURCHBLUTUNG!!!
RAPPA RAPPA RAPPA RAPPA
RAGABE!
IF I COULD TURN BACK TAHAIME
IF I COULD FIND A WAY...
NA PAUL WIRD HIER WIEDER MIT VIAGRA GEDEALT?
SOLANGE IHR KEINE AUTOMATEN AUFSTELLT
WAS WILLSTE IHE WALBE?

Abb. 5: Erotische Wünsche beim Stuhltanz im Seniorenheim.

len-Ikone der 1980er Jahre, der unerfüllbaren Sehnsucht nach vergangener Jugendlichkeit Ausdruck; die aufgerissenen Augen aller am Stuhltanz Beteiligten sind auf das knappe Höschen und den entblößten, behaarten Bauch eines Animateurs gerichtet, den einer der Bewohner als »voll mein Modell« (ebd., 161) bezeichnet. Andererseits verdeutlicht die resignierte Aussage »Weißt du, was mich echt anpisst? Die jungen Kerle tragen endlich wieder Schnauz und zu kurze T-Shirts, und das einzige, was bei mir hart wird, ist die Prostata!« (ebd., 162) trotz aller Frustration, dass über erotische Wünsche weiterhin offen gesprochen werden kann und sexuelle Aktivitäten in Institution und Gemeinschaft dieses Seniorenwohnheims akzeptiert sind. Der Comic endet in der Neujahrsnacht und schließt damit den Bogen zur Einstiegsseite, wobei »Plopp« und »Zisch« (ebd., 171–172) durchaus auch als sexuelle Geräusche verstanden werden können. Sex im Alter ist also möglich, Bestandteil einer trotz aller Eskapaden verlässlichen Paarbeziehung und eingebettet in einen Kreis von Gleichgesinnten, wenngleich auf den Schlussseiten von *Herbst in der Hose* deutlich weniger ‚abgeht' als auf der Einstiegsseite.

Unangepasste Alte: Skurrile Typen und groteske Körper

Dass ein unterstützender Mikrokosmos von Gleichgesinnten altersbedingte Einschränkungen erträglich macht, ist auch das Credo eines französischen Comics, der das Alter seiner Figuren nutzt, um besonders ausdrucksstarke Typen zu präsentieren. Die bislang sechsbändige französische Serie *Les vieux fourneaux* (2014–) von Texter Wilfrid Lupano und Illustrator Paul Cauuet (auf Deutsch *Die alten Knacker*) erteilt der Wunschvorstellung von jugendlicher Attraktivität im fortgeschrittenen Alter eine deutliche Absage, doch auch hier ist Altsein eine Lebensphase, die mit vereinten Kräften gestaltet werden kann. Die Serie erzählt von den drei über 70-jährigen Helden Pierrot, Émile und Antoine, die seit ihrer Kindheit befreundet sind, auch wenn Anarchist Pierre inzwischen in Paris lebt, Ex-Seemann Émile in einem Altersheim wohnt und der frisch verwitwete Antoine ein geruhsames Leben in der Provinz verbringt. Damals wie heute scheren sich die drei weder um Konventionen noch um soziale Erwartungen; so zeigt bereits der erste Band *Ceux qui restent* (*Die übrig bleiben*) von 2014, dass sie ihre (nachgetragene, weil über den Tod der Ehefrau hinausgehende) Eifersucht ebenso ausleben wie das altbewährte linke Misstrauen gegen die Bosse großer Konzerne. Dabei setzen die drei Alten ihre körperlichen Gebrechen bisweilen gezielt für subversive Aktionen gegen das Establishment ein, wobei dieser »terrorism situationnel«[8] (Lupano/Cauuet, 22) explizit als Ersatz für sexuelle Freuden entworfen wird. Pierrot, der zwar schlecht sieht, aber durchaus nicht blind ist, berichtet seinem Freund Mimile, wie er Émile nennt, von seiner »Aktionsgruppe« (ebd., 22): »»Ni yeux ni maître«, qu'on s'appelle! […] // Qu'est-ce que tu veux faire d'autre? À nos âges, il n'y a plus guère que le système qu'on peut encore besogner. Du coup, ma libido s'est reportée sur la subversion.«« (ebd., 22).[9] Präsentiert werden also keine liebenswert-harm-

losen Senioren, sondern kauzige, ja aggressive alte Männer mit Fehlern, Ecken und Kanten, die ihren politischen Überzeugungen treu bleiben, auch wenn ihr äußeres Erscheinungsbild – das hier cartoonhaft zugespitzt ist – sich gewandelt hat. In der deutschsprachigen Presse wurde der Band *Die übrig bleiben* entsprechend als »Rentner-Roadmovie« (Endres, o. S.) und »Sozialkomödie mit einer ordentlichen Portion Klassenkampf« (Splitter, o. S.) gefeiert.

Obgleich die drei Freunde ihre Umgebung durch sexuelle Anzüglichkeiten und Tattoos irritieren, fungieren sie als Sympathieträger, während andere Alte u. a. als aufdringlich, (klimapolitisch) rücksichtslos und abstoßend entlarvt werden (ebd. 38). Dieser Abstufung von Sympathie entspricht auf visueller Ebene ein unterschiedlich starker Rekurs auf überhistorisch wirksame Elemente des Grotesken. Laut Michail Bachtin, der u. a. zur volkstümlichen Kultur vom Mittelalter bis zum Barock forschte, besitzt der grotesken Körper keine glatte und geschlossene Oberfläche, sondern ist von Auswüchsen und »Öffnungen« (Bachtin, 20) gezeichnet und wird in Situationen imaginiert, die mit der Überschreitung körperlicher Grenzen einhergehen, wie essen, ausscheiden, sich fortpflanzen, gebären oder sterben. Kampmann weist darauf hin, dass kulturell wirkmächtige Gemälde und Skulpturen von garstigen alten Weibern mit herunterhängenden Brüsten oder trunkenen Alten mit aufgerissenem Mund auf genau diese grotesken Züge zurückgreifen und dabei – wenngleich häufig kritisch gewendet – bis in die Gegenwartsfotografie nachwirken (vgl. Kampmann, 39). Ein zentrales Merkmal des Grotesken ist die Übertreibung, also das Hyperbolische, und genau hier verläuft meiner Einschätzung nach in *Les vieux fourneaux 1* die Grenze zwischen den skurrilen, aber letztlich positiv dargestellten drei Helden und anderen, eher als grotesk und abstoßend präsentierten Alten.

Deutlich wird dies im Vergleich zwischen dem Witwer Antoine, der mit scharfkantigem Gesicht und verbittert geschlossenem Mund neben einem ungepflegt wirkenden Mann sitzt (Abb. 6). Rechts

DEPUIS QUELQUE TEMPS, J'AI UNE LIAISON AVEC UNE PETITE DE LA COMPTABILITÉ.
LA PETITE LUCETTE PERRON. JE SUIS SÛR QUE VOUS AVEZ DÉJÀ REMARQUÉ SES JAMBES.
JE VAIS VOUS FAIRE UNE CONFIDENCE, BREMEUX.

Abb. 6: Alte Männer und groteske Körperlichkeit.

Antoine, der ehemalige Gewerkschaftler aus der französischen Provinz, links sein früherer Chef, der seinen Lebensabend auf einem großzügigen Anwesen in der Toskana verbringt, als dement gilt, sich aber dennoch gut an die Affäre mit Antoines kürzlich verstorbener Frau Lucette erinnert. Während Antoine ›nur‹ als ausgemergelter und missgelaunter Greis dargestellt wird, zeigt sein früherer Chef zahlreiche Eigenschaften, die Bachtins Charakterisierung des grotesken Körpers entsprechen und damit ein Gegenbild sowohl zu klassischen Konzepten von Schönheit und Attraktivität als auch zur körperlichen Erscheinung des ›alten Knackers‹ Antoine bilden: Mit knotigen, behaarten Händen führt der ehemalige Firmenchef eine Madeleine zum Mund, während er von der »liaisons avec une petite de la comptabilité« (ebd., 45)[10] schwärmt; ausgerechnet eine Madeleine, das französische Erinnerungsgebäck *par excellence*. Sein Mund wirkt dabei wegen der wenigen Zähne vor schwarzem Hintergrund wie eine ekelerregende düstere Höhle, und die schweren Augenlider in Verbindung mit den wulstig herunterhängenden Wangenpartien erwecken den Eindruck, als sei das ganze Gesicht in Auflösung begriffen. Der Rinnstein bzw. *gutter* trennt hier also eine eher positive von einer negativen Visualisierung alter Männerkörper, wobei die moralisch bessere auch die ästhetisch etwas ansprechendere Person ist.[11] Die Kategorie des Grotesken wird demnach auch im Comic verwendet, um alte Menschen und ihre Körper zu diskreditieren – wenngleich nicht pauschal, sondern, wie die Gegenüberstellung in *Les vieux fourneaux 1* zeigt, als Abgrenzungsstrategie zwischen ›guten‹, weil politisch progressiven, und ‚schlechten' Alten. Der *gutter* fungiert hier als visuelle und moralische Grenzlinie; allerdings verdeutlicht das über zwei Panel hinwegreichende Bild zugleich, dass die Unterschiede zwischen den Kontrahenten letztendlich nicht sonderlich groß sind, sondern dass beide in ihrer altersbedingten Einsamkeit einander ähnlicher sind als sie es wahrhaben wollen.

Miteinander verbundene Körper: (Gegenseitige) Fürsorge im Mikrokosmos Pflegeheim

Körper existieren niemals losgelöst, sondern in Zeit und Raum und in Interaktion mit anderen Menschen und Dingen. Zu den spezifischen Räumlichkeiten des Alters gehören Senioren- und Pflegeheime, und auch sie werden in Comics vielfältig ausgestaltet. Häufig fühlen sich alte Menschen in Alten- und Pflegeheime abgeschoben, einige Comics entwerfen diese Institutionen – ohne sie zu verklären – jedoch auch als soziale Räume, in denen alternative Gemeinschaften zwischen Bewohner_innen, Pflegepersonen und Besucher_innen entstehen können (siehe das obige Beispiel von Ralf König). Um dies visuell nachvollziehbar zu machen, gestalten die Comics Körper, die auf reale oder imaginäre Weise sowohl untereinander als auch mit ihrer eigenen Vergangenheit oder mit räumlich bzw. zeitlich entfernten Personen verbunden sind. Damit werden die hochaltrigen Menschen im Comic nicht nur als

isolierte Überbleibsel einer an ihnen vorbeilebenden Gesellschaft der Jungen und Aktiven präsentiert, sondern als vielfältig eingebundene und trotz Einschränkungen z. T. auch einander unterstützende Individuen.

Dass diese Perspektive durchaus auch eine gesellschaftspolitische Dimension besitzt, liegt auf der Hand; eine mögliche künstlerische Umsetzung zeigt der Comic der Schweizer Illustratorin und Aktionskünstlerin Lika Nüssli. In *Vergiss dich nicht*, der 2016 mit dem Hauptpreis des Fumetto-Comicfestivals, einem Comic-Stipendium, gefördert wurde und 2018 in St. Gallen und Berlin erschien, widmet sich Nüssli ihrer vormals lebens- und reiselustigen Mutter, die nun mit Demenz in einer Einrichtung lebt, in der Angehörige zahlreicher Länder und Sprachen aufeinandertreffen. *Vergiss dich nicht* beschreibt den »Migrationskosmos« Altersheim (Hangartner, o. S.) in mehrseitigen, in Schwarzweiß gehaltenen Einzelszenen. Dabei betonen Zeichenstil, Gespräche und Handlungen die Ähnlichkeit zwischen den alten Menschen und den Pflegenden, die sich bis ins Körperliche niederschlägt: So halten eine Bewohnerin und die sie führende Altenpflegerin ihre Hände auf vergleichbar verschroben-verkrampfte Weise, und beide Körper sind unten zu ihren Füßen in einer Masse miteinander verbunden, deren Ausläufer visuell an Baumwurzeln erinnern (Nüssli, [117]). Bewohner_innen und Pflegende haben zudem ähnliche Schwierigkeiten sich auszudrücken, sei es wegen der Mehrsprachigkeit der Schweiz, demenzbedingter Veränderungen sprachlicher Kompetenz oder aufgrund von Migration. Sowohl einzelnen Alten als auch Pflegenden fällt es schwer eine Umgebung zu akzeptieren, die sie als fremd empfinden und aus der sie real oder in ihrer Fantasie entfliehen. So verdeutlicht das kurze Gespräch zwischen einer deutschschweizerischen Altenpflegerin und ihrem ostafrikanischen Kollegen die vergleichbare Heimatlosigkeit über Alters- und Herkunftsunterschiede hinweg: »Frau Solenthaler hat fast geschafft raus. / Hm. Sie chat Cheimweh. / Ich auch. // Wollte ich nicht weg von Eritrea.« (Nüssli, [149])

Emotionale Verbindungen werden erkennbar, wenn ein namenlos bleibender Pfleger der alten Frau Gruber stellvertretend jene Unterstützung gibt, die er gerne seiner Mutter Ayşe gegeben hätte; auch sie hätte eine alte Frau werden dürfen, wenn sie nicht in der Türkei vor den Augen ihrer Familie auf der Straße erschossen worden wäre (Nüssli, [98–103]). Die schmerzliche Diskrepanz zwischen der unmöglichen Hilfe in der Vergangenheit und der Alltagszuwendung in der Gegenwart, zwischen toter Mutter und hinfälliger, aber noch lebender Bewohnerin des Heims wird in *Vergiss dich nicht* als Spannung zwischen Bild- und Textebene vermittelt, also durch den Rückgriff auf eine medienspezifische Möglichkeit des Comics (Abb. 7). So stehen über der Zeichnung eines unbewegten Fußes der Frau in der Schweiz die Worte »Ein paar Mal, sie hat noch bewegt« (ebd., [99]), die der in der Türkei Erschossenen gelten; die zupackende Bewegung, mit der der Pfleger die alte Frau nach der Körperpflege zurück in den Rollstuhl setzt, wird kontrastiert durch die Aussage über seine Mutter: »Sieben Tage blieb sie auf der Strasse liegen.« (ebd., [101]) Die Sorge für die Deutschschweizerin kann als nachgeholte Fürsorge für die eigene Mutter und viel-

Sie lag auf Rücke und schaute in unsere Richtung. Onkel wollte sie holen, wurde er erschossen.
Ein paar Mal, sie hat noch bewegt.
Was hat meine Mutter gefühlt und gedacht bis sie starb?
Sieben Tage blieb sie auf der Strasse liegen.

Abb. 7: Stellvertretende Körperpflege als Erinnerungsarbeit.

leicht auch als Aussöhnung mit der erlittenen Vergangenheit verstanden werden. Damit ist die Szene ein bitterer Kommentar zu Menschenrechtsverletzungen, Flucht und globaler Arbeitsmigration, die Familien auseinanderreißt, sie weist aber auch auf neue zwischenmenschliche Verbindungen hin, die gestiftet werden können.

Vergiss dich nicht betont die Gemeinsamkeiten zwischen alten Menschen und Pflegenden und schildert die Heimatlosigkeit aufgrund von Institutionalisierung oder Migrationserfahrung. Damit plädiert Nüsslis Comic nicht nur für eine Wertschätzung von Menschen in Pflegeberufen, sondern weist auch auf jene grundsätzlichen Fremdheitserfahrungen hin, die mit dem Altern des anderen oder des eigenen Körpers einhergehen. Ähnlich argumentiert die Literaturwissenschaftlerin Amelia DeFalco (128, 136) unter Rückgriff auf psychoanalytische Konzepte:

> [O]ur antipathy toward aging stems largely from our anxieties surrounding difference and alterity, particularly our own. […] Tolerating, and even appreciating, one's own aging […] can be a profoundly political act since, by recognizing this strangeness within, one may find a new tolerance for the strangeness of others.

In diesem Sinne besitzen Comics über das Altern und Alte wie *Vergiss dich nicht* eine politische Dimension im individuellen wie im gesellschaftlichen Sinne, weil sie Möglichkeiten des Umgangs mit inneren und äußeren Alteritätserfahrungen entwerfen und durch assoziative Verbindungen zwischen den Schicksalen alter Menschen und Migrant_innen auf vergleichbare Entfremdungserfahrungen und politische Marginalisierung hinweisen.

Auch Sheree Domingos Comic *Ferngespräch* (2019) greift die problematische Globalisierung der Altenpflege auf und beleuchtet die damit verbundenen Konflikte zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Erwartungen hinsichtlich familiärer Verantwortung und Fürsorge. In dem farbenfrohen Werk, das 2016 mit dem Comicbuchpreis der Berthold Leibinger Stiftung gefördert wurde und 2019 im Zürcher Verlag Edition Moderne erschien, erzählt die in Süddeutschland geborene Domingo, deren Mutter von den Philippi-

nen stammt, »Kontinente- und generationenübergreifend« (Platthaus, o. S.) die Geschichte von drei Frauenfiguren – einer in Deutschland als Altenpflegerin arbeitender Filipina, ihrer jungen Tochter und einer Heimbewohnerin –, die sich in ihrer Lebenssituation verloren fühlen, und thematisiert auf diese Weise die sozialen und emotionalen Folgen des Alter(n)s sowie weltweiter Arbeitsmigration. Die frisch verwitwete Frau Hermann, die nach eigener Einschätzung nicht in, sondern *über* einem Seniorenzentrum wohnt, wird für das namenlos bleibende Mädchen, das in den Sommerferien die Zeit bis zum Dienstschluss der Mutter im Altenheim absitzt, zur Bezugsperson und Ersatz für die eigene Oma. An diese Oma hat das Mädchen nur verschwommene Urlaubserinnerungen, weiß aber – aufgrund der Verzweiflung ihrer wegen der Arbeit nicht abkömmlichen Mutter –, dass diese auf den Philippinen im Sterben liegt. Ähnlich wie Nüsslis *Vergiss dich nicht* arbeitet Domingos *Ferngespräch* an einer Annäherung zwischen Alten, Pflegenden und Angehörigen bzw. Besucher_innen, und auch hier werden die ähnlichen emotionalen Bedürfnisse der verschiedenen Protagonist_innen nach Zuwendung, Begleitung und Nähe durch Bilder verfließender Körpergrenzen gestaltet.

Ferngespräch ist durchzogen von Erinnerungsszenen und Tagträumereien, die durch ihre Farbgebung von der ›realen‹ Handlung abgesetzt sind. So imaginiert die Witwe eine alternative Sterbeszene, in der ihr Mann sich von Katheder- und Infusionsschläuchen befreit und mit den Worten »Es geht mir doch gut // Wir hauen einfach ab von hier« (Domingo, 16; 17) zum Aufbruch in das gemeinsame Ferienhaus in Italien ruft. In den Angstträumen des jungen Mädchens findet dagegen keine (imaginäre) Rückkehr ins Leben statt, sondern das Sterben der fernen Oma wird in Bilder übersetzt: Der Körper der in einem Klinikbett liegenden alten Frau verflüssigt sich, tropft auf den Boden und lässt eine verzweifelte Angehörige zurück (Abb. 8). Durch eine ähnliche Zeichnung der

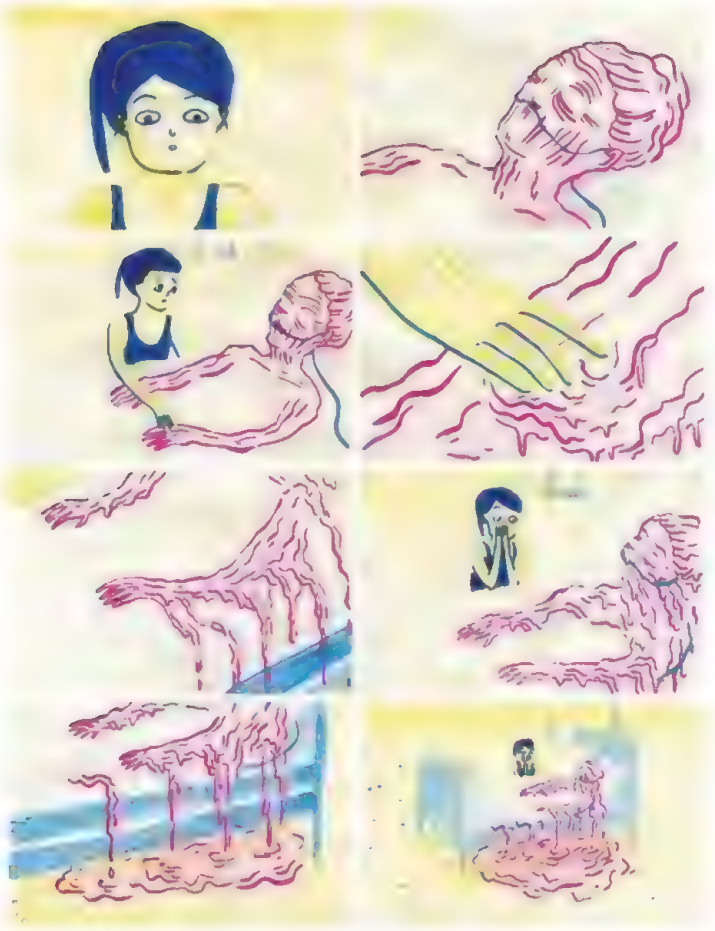


Abb. 8: Imagination des im Sterben verfließenden Körpers der Oma.

Gesichter von Herrn Hermann und der Oma sowie die Möblierung – Klinikbett, ›Galgen‹, Katheterbeutel – wird der Verlust eines geliebten Menschen als kultur- und altersübergreifend schmerzliche Erfahrung dargestellt. Dabei überschreiten die Bilder der sich auflösenden alten Filipina auch die Grenzen zwischen Personen und Generationen, denn die Mutter sieht – vermittelt durch die Erzählperspektive der Tochter – die Sterbende bei einem Telefonat ebenfalls in dieser sich auflösenden Gestalt (ebd., 49). Am Ende des Comics wendet sich die Mutter ihrer Tochter zu, die sich mit der alten Frau Hermann angefreundet hat, und spannt einen schützenden Regenschirm über die kleine Gruppe; das leuchtende Pink ihres Schirms erinnert an den Schwimmreifen der Tochter und nimmt Elemente der philippinischen Landschaft auf, so dass angesichts von Alter, Sterben und Tod ein fürsorglicher Umgang über Herkunfts- und Altersgrenzen hinweg als Grundlage alternativer Heimatgefühle aufscheint (ebd., 92–93).

Entfaltungen: Vom Sterben und von Individuen, die sich treu bleiben

Es ist eine gern verdrängte Tatsache, dass wir mit dem Niedergang unserer körperlichen und geistigen Kräfte rechnen müssen und dass unser aller Leben mit dem Tod endet. Einige aktuelle Comics zu Altern und Hochaltrigkeit widmen sich altersverwirrten oder sterbenden Figuren, und sie tun dies mit einem wertschätzenden Blick, der in den Protagonist_innen ihr früheres Selbst mit Individualität, Vorlieben und Handlungsmöglichkeiten aufscheinen lässt. Sie sind damit Teil des Genres um *graphic pathographies* und *Graphic Medicine*, also der Darstellung des persönlichen Erlebens von Krankheit, Behinderung und Pflege (vgl. Czerwiec; Krüger-Fürhoff 2020; Krüger-Fürhoff 2021; Squier/Krüger-Fürhoff) und vermitteln letztlich tröstliche Botschaften.

In Paco Rocas Comic *Arrugas* von 2007, der in Spanien und Italien zahlreiche Preise erhielt und 2013 auf Deutsch unter dem Titel *Kopf in den Wolken* erschien, ist die Familie des alten Emilio von dessen fortschreitender Demenz überfordert und schickt ihn in ein Seniorenheim. Sein Zimmernachbar Miguel stellt ihm die anderen Heimbewohner_innen vor, unter ihnen auch Doña Rosario, die scheinbar teilnahmslos in einem Rollstuhl am Fenster sitzt, tatsächlich aber in eine Phase ihres früheren Lebens eingetaucht ist (Abb. 9). Miguel erläutert: »La señora Rosario se pasa el día mirando por la ventana. / Cree que vaja en el orient express camino de Estambul.« (ebd., 19, 2–3).[12] Indem der Comic *señora* Rosario auf S. 18 als elegante und hochgewachsene Dame im Pelzmantel einführt und erst fünf Panel später als weißhaarige alte Frau mit Brille und Dutt zeigt, wird die Selbstwahrnehmung der Seniorin ernst genommen; zudem begibt sich Miguel in der Interaktion in ihre imaginäre Welt und ›spielt‹ einen Mitreisenden bzw. Schaffner. Die Comicpanel, die das innere Erleben einer jungen, körperlich attraktiven Frau auf einer Vergnügungsreise visualisieren, halten

NO, SEÑORA ROSARIO NOSOTROS NOS BAJAMOS AQUÍ.
LA SEÑORA ROSARIO SE PASA EL DÍA MIRANDO POR LA VENTANA.
CREE QUE VIAJA EN EL ORIENT EXPRESS CAMINO DE ESTAMBUL.

Abb. 9: Die alte *señora* Rosario als junge Reisende.

also die persönliche Vergangenheit und Unternehmungslust von *señora* Rosario wach; sie markieren das Verschwimmen zwischen verschiedenen Zeitebenen nicht als Symptom von Alter oder Demenz, sondern betonen vielmehr die Kontinuität zwischen Frau Rosarios alt gewordenem und ihrem früheren Selbst. Miguels Verhalten im ›Orientexpress‹ wird auf der Ebene des Textes als ›nur gespielt‹ kommentiert; der alte, aber agile Heimbewohner scheint hier Naomi Feils Konzept der Validation umzusetzen, also die Bereitschaft, sich in die Welt eines Gegenübers mit Demenz zu begeben und dessen subjektive Wahrnehmung zu teilen anstatt ›falsche‹ Vorstellungen zu korrigieren (vgl. Feil 1992; Feil 1993; Poulaki/Wiegele). Anders als Miguel sehen wir als Lesende allerdings ›reale‹ Bilder dieser Reise – vom altertümlichen Zug über die schöne Passagierin bis zum stimmungsvollen Sonnenuntergang –, werden also eingeladen, in *señora* Rosarios Welt der Demenz bzw. der Erinnerung einzutauchen (vgl. Fraser, 168; Hertrampf [10]).[13] Auf einer der letzten Seiten des Comics (97) wird die Grenze zwischen gespielter und tatsächlicher geteilter Erfahrung endgültig verwischt, da hier offen bleibt, aus wessen Perspektive die Körper gezeigt werden: Hier setzt sich eine andere Heimbewohnerin zu *señora* Rosario und wird in dem Moment, in dem sie erklärt, auch nach Istanbul zu reisen, auf der Bildebene zu der jungen Frau, die sie einmal gewesen ist. Visualisiert wird hier also mit Hilfe ›früherer‹ Körperlichkeit nicht nur die Nähe zwischen zwei Bewohnerinnen, sondern auch die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Dies könnte mit dem spanischen Originaltitel des Comics korrespondieren: »Arrugas« bedeutet »Falten«, und vielleicht sind damit nicht nur alternde Gesichtszüge gemeint, sondern – in einem beinahe utopischen Sinne – auch die Auf- bzw. Entfaltungen von verschiedenen Zeitschichten zu einer neuen Form von Zeitwahrnehmung. Diese potentielle Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen kann das Medium Comic besonders gut verdeutlichen, indem dieselbe

Figur in direkt aufeinander folgenden Panels in unterschiedlich gestalteten Körpern präsentiert wird. In diesem Sinne verdeutlicht Rocas *Arrugas*, dass das Alter(n) die Vergangenheit nicht tilgt, sondern anwesend hält: In der gefalteten oder geschichteten Zeit von Gegenwart und Erinnerung werden die jeweils ganz persönliche Lebensgeschichten erkennbar, die der Comic in Bild und Text erzählen kann.

Eine solche Gegenwart des Vergangenen wird auch in *Der Sommer ihres Lebens* erkennbar, erzählt von Thomas von Steinaecker und in Aquarellen gezeichnet von Barbara Yelin; die Geschichte erschien 2015 in 15 Episoden auf *hundertvierzehn.de*, dem Onlinemagazin des S. Fischer Verlags, und 2017 im Berliner Comic-Verlag Reprodukt. *Der Sommer ihres Lebens* nimmt uns mit in die letzten Tage sowie die Vergangenheit der alt gewordenen Gerda Wendt, einer ehemaligen Astrophysikerin aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, die ihre internationale wissenschaftliche Karriere für die Liebe aufgab, nach der Scheidung ihre Tochter allein großzog und nun im Pflegeheim über ihre Lebensentscheidungen nachdenkt. Aufgespannt zwischen Kapitelüberschriften von »I. Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben« bis zu »XV. Das Ende eines Sommers« werden alltägliche Pflegeerfahrungen und eine vorsichtige Freundschaft mit dem altersverwirrten Heimbewohner Jörg mit Gedanken über die Wegmarken der beruflichen und privaten Vergangenheit verbunden. Erinnern, so macht die Hauptfigur deutlich, kann schmerzlich sein, hält aber auch lebendig. Während sie den Rollator durch das Seniorenheim schiebt, erklärt Gerda: »Oft denke ich… // …ich bin bereits tot. // Und das hier ist die Ewigkeit. // Trotzdem will ich jetzt wieder öfter an früher denken. / Ich spüre dann… / …ich lebe noch.« (Steinaecker/ Yelin, 7, 9) Durch thematische Verknüpfungen sowie Comic-Bilder, die die Verbindungen und Übergänge zwischen dem jungen Mädchen und der alten Frau teilweise in einem einzigen Panel visualisieren, bleibt die junge Gerda in der alten durchgängig präsent, so dass die auf den ersten Blick unspektakulär erscheinende Alte als wissbegierige, für ihre Zeit sehr emanzipierte und bis in die Erzählgegenwart reflektierte Frau erkennbar wird. Für Christopher Haas (o. S.) vermittelt der Comic die »ebenso schlichte wie erschütternde Wahrheit, dass jeder Mensch eine Welt und jeder Tod ein Weltuntergang ist«. Teresa Präauer (o. S.) macht auf die Bedeutung des Sternbilds des Großen Bären aufmerksam, das die junge mit der alten Gerda verbindet, eine Reflexion über das Wesen der Zeit auslöst und zugleich als metapoetischer Kommentar des Comics verstanden werden kann. Als der Vater ihr das Sternbild erklärt, wendet die kleine Gerda ein: »Die sind eigentlich schon lange tot, die Sterne« (Steinaecker/ Yelin, 17). Das nächste Panel zeigt Gerda als alte Frau und dazu die Worte: »Das, was wir sehen, ist längst vorbei. / Hab ich wo gelesen.« (ebd., 17) Präauer (o. S.) erklärt dazu: »Dieser Satz ist vielleicht ein erster Schlüsselsatz im ›Sommer ihres Lebens‹. Was Gerda sieht, und wir mit ihren Augen sehen, ist längst vorbei, aber es leuchtet noch als Bild, als Comicbild zu uns herüber.« Damit aber, so ließe sich ergänzen, überwindet das Comicbild in gewissem Sinne den Tod des Universums wie auch des Individuums.

Abb. 10: Sterben als Aufbruch.

Die letzten Doppelseiten des Comics zeigen das Sterben und den Eintritt des Todes von Gerda Wendt (Abb. 10). Während die herbeigerufenen Rettungssanitäter versuchen, die alte Frau nach einem Herzinfarkt wiederzubeleben, sehen und lesen wir in großformatigen und farbenfrohen Bildern das, was die Protagonistin in ihrem Inneren erlebt. Die Versuche, die Sterbende ins Leben zurückzurufen (»Mist! Jetzt komm schon zurück! Komm schon…«, ebd., 73) werden mit den pädagogischen Drohungen des Vaters am Ende des Sommerurlaubs überblendet: »Ich zähle jetzt bis drei, Gerda! / Wenn du dann nicht da bist, fahren wir ohne dich!« (ebd., 72). Die junge Gerda widersteht dem elterlichen Abzählen mit einem »Nein« (ebd., 73) und »Ich bleibe hier.« (ebd., 75) – ob damals in der Realität oder jetzt in der Imagination bleibt offen –, während in der Erzählgegenwart ihr Herztod eintritt. Mit der konturlosen letzten Sprechblase »Ich bleibe hier.« vor verblassendem Hintergrund behält Gerda nicht nur das letzte Wort im Comic, nachdem die Sanitäter bereits ihren Tod festgestellt haben, sondern sie geht auch einem Dasein ohne Zeit und Beschränkung entgegen; und sie tut dies – so die zentrale Botschaft – aus eigenem inneren Entschluss. Gerdas Gang auf die sommerliche Wiese

jenes Urlaubs, in dem sie die Sterne entdeckte, vermittelt Freiheit, Potentialität und vielleicht sogar so etwas wie einen Neuanfang.

Die verbleibenden Seiten von *Der Sommer ihres Lebens* zeigen eine Art Seelen-Vogel, der sich einem Schwarm anschließt und über den Freund Jörg auf der Bank vor dem Altenheim hinwegfliegt. Auch wenn dies ein vergleichsweise konventionelles Bild der Hoffnung ist, vermittelt der Comic, dass der selbstgewählte Aufbruch und widerstandslos akzeptierte Tod im Einklang mit den Lebenszielen der Verstorbenen stehen. Gerda Wendt ist der Enge des Heims entflohen und hat sich in ihrem Tod von elterlichen und gesellschaftlichen Erwartungen so entschieden abgesetzt, wie sie es in ihrem Leben nicht immer gewagt hatte. Insofern erzählt *Der Sommer ihres Lebens* von einem durch den Rückblick ermöglichten inneren Aufbruch einer alten Frau und einer späten Entfaltung, und es ist nur schlüssig, dass der knappe Kommentar zum Schlusskapitel in der Internetversion lautet: »Wir brauchen keine Angst zu haben« (Steinaecker/Yelin 2015, o. S.). Dies ist eine Aussage, die sich – ohne Verharmlosung oder Verklärung – durchaus auch auf die anderen hier diskutierten Darstellungen alternder und alter Körper im Comic beziehen lässt.

Bibliografie

Bachtin, Michail M.: Die groteske Gestalt des Leibes [1965]. In: Ders: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1990, S. 15–23.

Berner, Frank, Judith Rossow u. Klaus-Peter Schwitzer (Hg.): Altersbilder in der Wirtschaft, im Gesundheitswesen und in der pflegerischen Versorgung. Expertisen zum Sechsten Altenbericht der Bundesregierung. Band 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2012.

BMBFSFJ: Sechster Bericht zur Lage der älteren Generation in der Bundesrepublik Deutschland – Altersbilder in der Gesellschaft und Stellungnahme der Bundesregierung. Berlin: Drucksache Deutscher Bundestag, 17/3815, 2010. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-49788-2>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Curtis, Neil: Comics and/as Co-presence: Multi-directional Reading in 'Tick Tock' by John Cei Douglas. <https://comicsforum.org/2020/06/04/comics-and-as-co-presence-multi-directional-reading-in-tick-tock-by-john-cei-douglas/#more-9329.2020>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Czerwiec, MK u. a. (Hg.): Graphic Medicine Manifesto. University Park: Penn State University Press, 2015.

DeFalco, Amelia: Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.

Domingo, Sheree: Ferngespräch. Zürich: Edition Moderne, 2019.

Douglas, John Cei: Tick Tock. In: OFF LIFE – the UK's only street press comic magazine 10 (2014), S. 28–29. <https://issuu.com/offlife/docs/ol-10-issuu>; <https://www.johnceidouglas.com/Tick-Tock>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Draesner, Ulrike im Gespräch mit Max Oppel: Zu viele Runzeln. In: Deutschlandfunk Kultur <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ulrike-draesner-ueber-comic-das-unabwendbare-altern-der.2156.de.html?dram:article_id=437776>. 08.01.2019. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

El Refaie, Elisabeth: Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives. New York: Oxford University Press, 2019.

Endres, Christian. Adventskalender 2019 T-17 »Alte Knacker«. <https://www.comicdealer.de/comics/adventskalender-2019-t-17-alte-knacker/>. 2019. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Feddersen, Jan: »Erotisiert bleiben«. Interview mit Comiczeichner Ralf König. In: taz. <https://taz.de/Interview-mit-Comiczeichner-Ralf-Koenig/!5703202/>. 17.08.2020. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Feil, Naomi: Validation. Ein neuer Weg zum Verständnis alter Menschen. Himberg bei Wien: Wiener Verlag, 1992.

Feil, Naomi: Ausbruch in die Menschenwürde. Validation – einfache Techniken um Menschen mit Altersverwirrtheit / Demenz vom Typus Alzheimer zu helfen. Wien: Altern & Kultur, 1993.

Fraser, Benjamin: Cognitive Disability Aesthetics: Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

Gerontophilia (CAN 2013; Regie Bruce LaBruce).

Haas, Christopher: »Kwi!« macht ihr Rollator. Graphic Novel »Der Sommer ihres Lebens«. In: taz. <https://taz.de/Graphic-Novel-Der-Sommer-ihres-Lebens/!5464707/>. 02.12.2017. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Haller, Miriam: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text. In: Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s. Hg. v. Heike Hartung. Bielefeld: transcript, 2005, S. 45–63.

Hangartner, Urs: Comicstipendium. Worte der Jury. In: likanuessli.ch. <https://likanuessli.ch/de/projekte/hauptpreis-comicstipendium-fumetto/?t=18>. 21.04.2016. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Hartung, Heike (Hg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s. Bielefeld: transcript, 2005.

Hartung, Heike: Introduction: The Concept of Embodiment in Modern Culture. In: Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture. Hg. v. Heike Hartung. Bielefeld: transcript, 2018, S. 9–19.

Haverkamp, Nicolas: Alter(n)sbilder in Comics. Dagobert Duck, Miraculix und Grampa Simpson. In: Querformat. Zeitgenössisches – Kunst – Populärkultur 7 (2014), S. 91–97.

Hertrampf, Marina Ortrud M.: Die Visualisierung des Nichtsagbaren oder das Verschwinden der Bilder in Paco Rocas *Arrugas* (2007). In: Medienobservationen. 26.03.2012. <http://www.medienobservationen.lmu.de>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Herwig, Henriette: »Ende und Anfang – man könnte sie verwechseln«. Thomas Manns letzte Novelle *Die Betrogene* im Vergleich zu *Tod in Venedig*. In: Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin. Hg. v. Henriette Herwig. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2009, S. 167–194.

Kampmann, Sabine: Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur. Berlin: Reimer, 2020.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 219–236.

König, Ralf: Herbst in der Hose. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017.

König, Ralf: Comics. Herbst in der Hose. In: ralf-koenig.de <http://www.ralf-koenig.de/48crash.html>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Illness narratives in comics: using graphic medicine in the medical humanities. In: Wiener Medizinische Wochenschrift 132 (2020). Themenheft »Interactions between Medicine and the Arts«. Hg. v. Wolfgang Schütz. 10.08.2020, S. 44–47, <https://link.springer.com/article/10.1007/s00508-020-01706-w>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Krankheitserzählungen im Comic: Ästhetische und gesellschaftspolitische Aspekte im Umfeld der ›Graphic Medicine‹. In: Aktuelle Perspektiven der Comicforschung. H. v. Stephan Packard und Véronique Sina. Berlin: Springer, 2021 [in Vorbereitung].

Kuhle, Antje: Iolaos und Batman – Greise Helden? In: Historische Sozialkunde 2 (2016), S. 13–19.

Lupano, Wilfrid (W) und Paul Cauuet (P): Les vieux fourneaux. 1: Ceux qui restent. Paris: Dargaud, 2014.

Lupano, Wilfrid (W) und Paul Cauuet (P): Die alten Knacker. 1: Die übrig bleiben. Bielefeld: Splitter, 2015.

Maron, Monika: Animal triste. Roman. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1996.

Mehlmann, Sabine und Sigrid Ruby: »Für Dein Alter siehst Du gut aus!« Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2010.

Müller, Tobias A.: Superhelden-Cape und Krückstock? Die Darstellung des Alterns im Comic *The Dark Knight Returns*. Hamburg: Diplomatica Verlag, 2013.

Nüssli, Lika: Vergiss dich nicht. Graphic Novel. St. Gallen, Berlin: Vexer, 2018.

Pehnt, Annette: Haus der Schildkröten. Roman. München: Piper, 2006.

Platthaus, Andreas: Kontinente- und generationenübergreifend. 18.10.2019. <https://blogs.faz.net/comic/2019/10/18/kontinente-und-generationenuebergreifend-1453/>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Poulaki, Sophia und Brigitte Wiegele: Validation. Grundhaltung, Leitbild, Techniken. In: Handbuch Morbus Alzheimer. Neurobiologie, Diagnose, Therapie. Hg. v. Serge Weis u. Germain Weber. Weinheim: Beltz, 1997, S. 1293–1303.

Präauer, Teresa: Lasst es Sommer werden! Beim Lesen und Betrachten von »Der Sommer

ihres Lebens« von Thomas von Steinaecker und Barbara Yelin. In: fischerverlage.de <https://www.fischerverlage.de/magazin/extras/lasst-es-sommer-werden>. 2015. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles: Fragmented and Framed. Precarious ›Body Signs‹ in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin and Peer Meter. In: Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 79–93. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3_6>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Reitinger, Elisabeth, Ulrike Vedder und Pepetual Mforbe Chiangong (Hg.): Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen. Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2018.

Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007].

Roca, Paco: Kopf in den Wolken. Übers. v. André Höchemer. Berlin: Reprodukt, 2013.

Schroeter, Klaus R.: Altersbilder als Körperbilder: Doing Age by Bodification. In: Individuelle und kulturelle Altersbilder. Expertisen zum Sechsten Altenbericht der Bundesregierung. Hg. v. Frank Berner, Judith Rossow u. Klaus-Peter Schwitzer. Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, S. 153–229.

Seidler, Miriam: Silver Sex?! Liebe und Sexualität in Altersrepräsentationen der Gegenwart. In: Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s. Hg. v. Henriette Herwig. Bielefeld: transcript, 2014, 127–150.

Splitter: Die alten Knacker 1: Die übrig bleiben. In: splitter-verlag.de <https://www.splitter-verlag.de/die-alten-knacker-bd-1-die-uebrig-bleiben.html>. 2015. Letzter Zugriff: 08.03.2021.

Squier, Susan Merrill und Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community. University Park: Penn State University Press, 2020.

Steinaecker, Thomas von und Barbara Yelin: Der Sommer ihres Lebens #15. 2015. In: S. Fischer Hundertvierzehn <https://www.fischerverlage.de/magazin/extras/der-sommer-ihres-lebens-15>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Steinaecker, Thomas von (W) und Barbara Yelin (P): Der Sommer ihres Lebens. Berlin: Reprodukt, 2017.

Thompson, Edward H.: Men, Masculinities, and Aging. The Gendered Lives of Older Men. Lanham, Boulder, New York/London: Rowman & Littlefield, 2019.

Twigg, Julia und Wendy Martin (Hg.): Routledge Handbook of Cultural Gerontology. London/New York: Routledge, 2015.

Weigand, Bernd: Ungeschönter Blick – »Das unabwendbare Altern der Gefühle«. In: Comic. Das Magazin für Comic-Kultur. <https://www.comic.de/2019/02/ungeschoenter-blick-das-unabwenbare-altern-der-gefuehle/>. 26.02.2019. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Wolke 9 (D 2008; R: Andreas Dresen).

Zidrou (W) und Aimee de Jongh (P): L'Obsolescence programmée de nos sentiments. Paris: Dargaud, 2018.

Zidrou (W) und Aimee de Jongh (P): Das unabwendbare Altern der Gefühle. Übers. v. Tanja Krämling. Bielefeld: Splitter, 2019.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Douglas, John Cei: Tick Tock. In: Off Life – the UK's only street press comic magazine 10 (2014), S. 28–29. <https://issuu.com/offlife/docs/ol-10-issuu>; <https://www.johnceidouglas.com/Tick-Tock>. Letzter Zugriff am 08.03.2021.

Abb. 2: Zidrou/Aimee de Jongh: L'Obsolescence programmée de nos sentiments. Paris: Dargaud, 2018, S. 72–73.

Abb. 3: Zidrou/Aimee de Jongh: L'Obsolescence programmée de nos sentiments. Paris: Dargaud, 2018, S. 74–75.

Abb. 4: Zidrou/Aimee de Jongh: L'Obsolescence programmée de nos sentiments. Paris: Dargaud, 2018, S. 98, 101.

Abb. 5: König, Ralf: Herbst in der Hose. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017, S. 161.

Abb. 6: A Lupano, Wilfrid und Paul Cauuet: Les vieux fourneaux. 1: Ceux qui restent. Paris: Dargaud, 2014, S. 45.

Abb. 7: Nüssli, Lika: Vergiss dich nicht. Graphic Novel. St. Gallen, Berlin: Vexer, 2018, [S. 99; 101].

Abb. 8: Domingo, Sheree (A): Ferngespräch. Zürich: Edition Moderne, 2019, S. 9.

Abb. 9: Roca, Paco: Arrugas. Bilbao: Astiberri, 2013 [2007], S. 19.

Abb. 10: Steinaecker, Thomas von und Barbara Yelin: Der Sommer ihres Lebens. Berlin: Reprodukt, 2017, S. 72–73.

1] Es gibt eine große Zahl von Comics über ältere Menschen mit Demenz sowie über Sterbende, und auch die entsprechende Forschung dazu; ‚gesunde' Alte werden jedoch selten thematisiert bzw. untersucht.

2] Der deutsche Titel *Das unabwendbare Altern der Gefühle* unterschlägt, dass es sich bei der ‚geplanten Obsoleszenz' um eine kapitalistische Produktions- und Marketingstrategie handelt, bei der das vorgesehene Veralten einer Ware die Nachfrage nach der nächsten ‚Produktgeneration' erhöhen soll (Zidrou/de Jongh 2019).

3] Zum rahmenden und fragmentierenden Potential von Panelstrukturen sowie fragmentierten weiblichen Körpern im Comic vgl. Rauchenbacher/Serles.

4] »Der Körper resigniert schneller als die Seele. / Die Zeit zerfurcht, verletzt, demütigt … / … schwächt und karikiert ihn… / … bringt ihm Krampfadern, Wechseljahre … / Der tapfere Körper nimmt es hin. // Der Geist indes ist ein schlechter Verlierer. / Er braucht länger, um dieselbe Anzahl Kerzen auszupusten wie der Körper. / Er erfasst nur ruckartig… / … nach und nach, durch schmerzhafte Enthüllungen … / … immer wiederkehrendes Entsetzen.« (Zidrou/de Jongh 2019, 74–75).

5] Soziologische Studien argumentieren, dass sich Menschen ab etwa der Lebensmitte im Vergleich zu ihrem kalendarischen Alter um etwa 20% jünger einschätzen. Edward H. Thompson (51) deutet dies als Reaktion auf soziale Erwartungen: »This pattern of denial

of being old, or as I prefer, old people discursively positioning themselves as not yet old, is part of a more general pattern whereby normative assumptions about being old are rejected.« Vgl. auch Schroeter, 187–190.

6] Als Germanistin denke ich natürlich sogleich beunruhigt an Thomas Manns Erzählung *Die Betrogene* von 1953, in der eine verwitwete, frisch verliebte Frau in den Wechseljahren das Wiedereinsetzen ihrer Regelblutung zu erleben glaubt, tatsächlich aber mit den Symptomen eines finalen Gebärmutterkrebs konfrontiert wird (vgl. Herweg).

7] »Seit wann klettert das Herbstlaub wieder rauf auf die Bäume?!« (Zidrou/de Jongh 2019, 90).

8] »Wir üben situativen Terrorismus« (Lupano/Cauuet 2015, 22).

9] »›Augenlos und frei!, so heißen wir! // Ja, was soll man denn sonst machen? In unserem Alter kann man nur noch das System rannehmen. Also hat sich meine Libido voll der Subversion zugewendet. ‹« (Lupano/Cauuet 2015, 22).

10] »eine Affäre mit einer niedlichen Buchhalterin«.

11] Zur (gelegentlich ironischen) »Hyperaffirmation« negativer Altersklischee im Comic vgl. Haverkamp, 97.

12] »Doña Rosario schaut den ganzen Tag aus dem Fenster. // Sie denkt, sie reist im Orientexpress nach Istanbul.« (Roca 2013, 19).

13] Marina Hertrampf weist darauf hin, dass der wiederholte Wechsel zwischen externer und interner Fokalisierung bzw. die Visualisierung mentaler Bilder das Lesepublikum einer gewissen Orientierungslosigkeit aussetzt, die das Leben mit Altersdemenz in Ansätzen nachvollziehbar macht.